



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Écriture d'une pièce de théâtre intitulée *Zanzibar* suivie d'une
réflexion sur le processus d'écriture d'un texte dramatique

Hélène Boivin

Mémoire
présenté dans le cadre du
Programme spécial
d'études individualisées

comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise ès arts
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Avril 1994

© Hélène Boivin, 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-90833-5

Canada

SOMMAIRE

Écriture d'une pièce de théâtre intitulée *Zanzibar* suivie d'une réflexion sur le processus d'écriture d'un texte dramatique

Hélène Boivin

Le texte dramatique *Zanzibar* est construit autour d'un personnage central : Gaby. Cette femme, enceinte de quelques mois, se prépare à se suicider alors que sa soeur Claude vient empêcher la réalisation de son projet. Une situation ludique et morbide s'installe entre les deux soeurs où amour, délire et cruauté ne cessent de se croiser, de se contaminer. Nous sommes au royaume des fantasmes où l'amour exclusif de l'autre va de pair avec le rejet du monde extérieur. Nous sommes dans un espace flou où la réalité sort de ses cloisons, où ces jeux à la fois cruels et délicats auxquels se livrent les deux soeurs aboutiront au jeu ultime : la roulette russe.

Le document d'accompagnement relève, dans un premier temps, de l'approche théorique de l'écriture dramatique. La seconde partie rend compte du processus de création suivi pour l'écriture de *Zanzibar*. La troisième et dernière partie consiste en une lecture analytique, un regard sur le texte en tant que matériau scénique.

REMERCIEMENTS

Je remercie les membres de mon comité, Mesdames Lucie Lequin, Maïr Verthuy, et Monsieur Pierre L'Hérault qui ont accepté de s'engager dans mon projet de maîtrise et de mémoire. Je leur dois toute ma reconnaissance pour la générosité et le respect qu'il/elles ont manifestés au cours des différentes étapes de ce mémoire ainsi que la rigueur dont ils ont fait preuve.

À Madame Verthuy, ma directrice de maîtrise, j'aimerais exprimer toute ma gratitude. Sa disponibilité, ses conseils et ses encouragements ont été grandement appréciés.

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE DRAMATIQUE : <i>ZANZIBAR</i>	1
DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT : RÉFLEXION SUR LE PROCESSUS D'ÉCRITURE D'UN TEXTE DRAMATIQUE	86
Introduction générale	87
PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE THÉORIQUE DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE	90
Chapitre premier - <u>Écrit parlé, parole écrite</u>	91
Chapitre II - <u>L'écriture d'un texte destiné à être joué</u>	96
DEUXIÈME PARTIE : LES ÉTAPES DU PROCESSUS DE CRÉATION DE <i>ZANZIBAR</i>	98
Chapitre premier - <u>L'émotion projetée au dehors</u>	99
Chapitre II - <u>De l'écriture à la lecture</u>	102
Chapitre III - <u>Le jeu et le rapport salle-scène au centre de l'écriture</u>	107

TROISIÈME PARTIE : REGARD SUR LE TEXTE	111
Chapitre premier - <u>Le titre</u>	112
Chapitre II - <u>Les citations</u>	114
Chapitre III - <u>La parole et l'action</u>	117
CONCLUSION	125
BIBLIOGRAPHIE	128

TEXTE DRAMATIQUE

ZANZIBAR

La scénographie

L'espace scénographique est une aire frontale ouverte.

La scène est totalement vide, seuls les accessoires meubleront l'espace.

Les murs, le plafond et le plancher sont faits de grandes tuiles de céramique blanche, très lustrées entourées d'une ligne noire. Trois ou quatre colonnes (de forme carrée) se retrouvent de chaque côté de la scène formant ainsi des ouvertures pour les entrées et les sorties des personnages. Au fond de la scène, il y a trois marches et une autre ouverture de forme carrée. Tout est cubique et semble aseptisé, tenant à la fois de la salle d'eau, de l'hôpital psychiatrique et de la salle d'opération. Le plafond est assez bas, les murs sont rapprochés de manière à donner un effet de profondeur, semblable à un tunnel.

Chaque fois qu'un personnage sort et entre, on doit avoir l'impression que le hors-scène n'est pas le «dehors», mais un labyrinthe dans lequel le personnage déambule. Le «dehors» n'est pas dans le hors-scène, mais au-delà de ce labyrinthe et les personnages n'y ont jamais accès.

La lumière est le plus souvent blanche, froide.

On peut opter pour un autre genre de scénographie, mais elle ne doit surtout pas être réaliste. *Zanzibar* se déroule dans un espace flou.

Les personnages

GABY

Gaby est le personnage principal de la pièce.

Gaby est au début de la trentaine. Elle a beaucoup lu et peut facilement citer de mémoire de longs passages de livres. Elle lit tout ce qui lui tombe sous la main, ses lectures vont de la littérature à la philosophie, en passant par la Bible, les dictionnaires et les ouvrages scientifiques. Gaby devrait *être reliée* plutôt qu'habillée. Son discours est fortement influencé par toutes ses lectures, elle parle *comme un livre*.

Sa voix a du timbre et sa prononciation est nette malgré une contracture permanente des mâchoires. Son débit est ordinairement lent et régulier, mais lorsqu'elle est en perte de contrôle, elle éprouve des difficultés d'élocution.

C'est une femme maigre. Sa grossesse lui a fait prendre 5 kilos, mais elle demeure une personne maigre. Son ventre semble une excroissance, quelque chose qui ne fait pas partie de son corps tant elle n'a pas de chair.

Sa tête seule semble être vivante, le reste de son corps n'a aucune vigueur. Ses mouvements sont réduits au minimum et sont souvent désarticulés. Sa démarche montre peu de grâce et d'aisance.

Sa libido a presque disparu.

Elle ne fume pas et ne consomme pas d'alcool.

CLAUDE

Claude est une hôtesse de l'air dans la vingtaine. Elle est charnelle, impulsive, très énergique et a la répartie vive.

Sa voix est un peu perchée, elle est volubile et son rire est bruyant. Son corps est souple, frais et parfumé. Claude habite son corps.

Ses jambes ressemblent à des ciseaux. Lorsqu'elle les croise, on a l'impression qu'elle coupe quelque chose brusquement.

SCÈNE 1

GABY ET CLAUDE SONT TOUTES DEUX SUR SCÈNE, MAIS DANS UN ESPACE/TEMPS DIFFÉRENT. L'ÉCLAIRAGE NOUS LES MONTRE CHACUNE DANS SON UNIVERS. CHACUNE TOURNE LE DOS À L'AUTRE. ON PEUT SE RENDRE COMPTE QUE GABY EST ENCEINTE DE PLUSIEURS MOIS.

TOUTES LES RÉPLIQUES DE GABY QUI SONT SUIVIES D'UN ASTÉRISQUE DANS CETTE SCÈNE DOIVENT ÊTRE DITES SUR UN TON RÉCITATIF. ON DOIT SE RENDRE COMPTE QUE CES MOTS NE SONT PAS LES SIENS ET QU'ELLE S'Y ACCROCHE COMME À UNE BOUÉE.

GABY- «La nuit est venue, épaisse, implacable, pour mettre le comble à ce spectacle gracieux.*»

CLAUDE - Jamais eu si peur de toute ma vie! C'était horrible et fantastique à la fois!

GABY - «Quand le pied glisse sur la quenouille, l'on sent une sensation de dégoût ; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la

peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ; et, de même que le coeur d'un requin mort depuis une heure, palpite encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement.*»

CLAUDE - La chute d'altitude, les passagers complètement fous qui gueulaient, s'arrachaient les cheveux, les vêtements, les yeux : des gros nichons pendants, des queues comme des bouts d'efface, la morve leur coulant entre les dents, dégoulinant jusqu'aux orteils et entre leurs amygdales-hémorroïdes ça hurlait : «Je veux pas mourir, je veux pas mourir!»

GABY - «Celui qui n'a pas vu un vaisseau sombrer au milieu de l'ouragan, de l'intermittence des éclairs et de l'obscurité la plus profonde, [...] celui-là ne connaît pas les accidents de la vie. Il ne sait pas que le vaisseau, en s'enfonçant, occasionne une puissante circonvolution des houles autour d'elles-mêmes ; que le limon bourbeux s'est mêlé aux eaux troublées, et qu'une force qui vient de dessous, contrecoup de la tempête qui exerce ses ravages en haut, imprime à l'élément des mouvements saccadés et nerveux. (TEMPS) Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais, il sombre avec lenteur...avec majesté.*»

CLAUDE - Hé! fermez-la. Chuter un peu, c'est pas la fin du monde, quand vous vous envoyez en l'air, ça bouge drôlement plus que maintenant et vous aimez ça. Profitez-en imbéciles! Vous voyez pas que je suis en

pleine jouissance... Et il y en a un qui me crie : « les moteurs sont en feu ». Je me suis penchée et le salaud en a profité pour me mordre le sein au sang et me rentrer le doigt dans l'anus. Espèce de bête ! Moi qui tiens à ma poitrine et à mon cul plus qu'à la prune de mon nombril, et celui-là qui vient m'abîmer. Je l'ai regardé droit dans les yeux, j'ai ouvert la porte et je l'ai foutu en bas. Tout le monde s'est arrêté de gueuler en même temps. Ils ont tous eu peur de se retrouver au milieu des migrants.

GABY - « Il s'échappe un cri universel de douleur immense d'entre les flancs du vaisseau, tandis que la mer redouble ses attaques redoutables. C'est le cri qui a fait pousser l'abandon des forces humaines. Chacun se dit qu'une fois dans l'eau, il ne pourra plus respirer ; car, d'aussi loin qu'il fait revenir sa mémoire, il ne se reconnaît aucun poisson pour ancêtre ; mais, il s'exhorte à retenir son souffle le plus longtemps possible, afin de prolonger sa vie de deux ou trois secondes ; c'est là l'ironie vengeresse qu'il veut adresser à la mort...* »

CLAUDE - Moi j'aime pas sauter en collectivité, mais plusieurs semblaient y tenir. C'est vrai que les moteurs en feu, ça énerve un peu, même moi, réputée pour mon sang réfrigéré, je me suis mise à transpirer. Quand le capitaine est venu nous avertir qu'il fallait faire notre chute en para, il m'a chuchoté « Claire Chaude, toujours pêche comme une frouse », je lui ai crié : « n'en jetez plus, c'est plein de parachutes qui manquent ». On les attachait deux ou trois au même para. La chute était ultra rapide, mais ça leur donnait quand même un certain espoir. Les passagers aiment mourir sur

terre, pour eux, crever dans les airs, c'est contre nature. Je peux comprendre ça. C'est une espèce d'obsession que j'ai notée au cours des 2,687 catastrophes de mon vécu. Je dis 2,687, mais c'est sans compter les 346 atterrissages forcés et en n'ajoutant pas non plus les 888 détournements et les 747 passagers clandestins expulsés en plein décollage. Ce qui nous fait un total de 4,668 périls évités pour une moyenne de risque évaluée à 3.8679 par semaine.

GABY - «Ainsi, malgré la provision de sang-froid qu'il ramasse d'avance, le futur noyé, après réflexion plus ample, devra se sentir heureux, s'il prolonge sa vie, dans les tourbillons de l'abîme, de la moitié d'une respiration ordinaire, afin de faire bonne mesure. Il lui sera donc impossible de narguer la mort, son suprême vœu. (TEMPS) Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais, il sombre avec lenteur...avec majesté.*»

CLAUDE - Ga... ga... gab. Ne te retourne pas. Je suis à moitié déchiquetée, ensanglantée du nombril à la cheville, je n'ai plus qu'une joue et un oeil qui pend au bout d'un nerf.

GABY - «La nuit est venue, épaisse, implacable, pour mettre le comble à ce spectacle gracieux. (TEMPS) Il n'est pas bon que tout le monde *voit les images* qui vont suivre : quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de

pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un enfant qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle.* »

CLAUDE - Ne te retourne pas. Je suis monstrueuse. Les paras, c'était rien, le pire a été après : les cannibales du Bengale... Un massacre! Ils nous attendaient, ils n'avaient plus qu'à nous cueillir.

GABY SORT UN REVOLVER DE SA POCHE ET APPUIE LE CANON SUR SA TEMPE DROITE. DANS LA PROCHAINE RÉPLIQUE, GABY DOIT S'EXPRIMER AVEC BEAUCOUP DE DIFFICULTÉ. ON DOIT SENTIR TRÈS NETTEMENT UN DÉRAPAGE DANS LE TON, LES MOTS DE LAUTRÉAMONT ET DE GABY DOIVENT S'ENTRECHOQUER, SE FAIRE LA LUTTE.

GABY - Avant de pénétrer plus loin, écoute bien ce que je te dis : détourne ta contemplation des mamelles maternelles. Danger à qui dirige ses yeux vers ce fruit amer du devant maternel. Tout le monde n'est pas bon sans yeux dans de pareilles landes inexplorées. Auguste contemplation, la face dans le derrière! Je te dis écoute l'auguste talon qui se détourne des images plus loin que les yeux : arrière!

* Extraits des *Chants de Maldoror*, de Isidore Ducasse (comte de Lautréamont), Paris, Gallimard, 1973.

CLAUDE - Un massacre! Ils ont avalé tout le monde, même le capitaine
et...l'avion.

TEMPS

SCÈNE 2

GABY ET CLAUDE SONT MAINTENANT DANS LE MÊME ESPACE/TEMPS. ELLES SE TOURNENT TOUJOURS LE DOS. GABY MAINTIENT LE CANON APPUYÉ SUR SA TEMPE.

GABY - Il est quelle heure?

CLAUDE - Tu t'imagines, moi, mangée par les cannibales!

GABY - Il fait nuit.

CLAUDE (TON ENJOUÉ) - Tu m'embrasses pas?

GABY REPLACE LENTEMENT LE REVOLVER DANS SA POCHE.

TEMPS

GABY (SANS REGARDER CLAUDE ET SUR UN TON QUI LAISSE DEVINER QU'ELLE A POSÉ CETTE QUESTION DES DIZAINES DE FOIS) - Sur la joue qui te reste ou celle qui te manque?

CLAUDE - Choisis.

GABY (MÊME JEU) - Celle qu'on t'a arrachée, c'est celle de gauche ou de droite?

CLAUDE (MÊME JEU) - Devine.

TEMPS

GABY (COMME SI ELLE SORTAIT BRUSQUEMENT D'UNE RÊVERIE) - Il est quelle heure?

CLAUDE (SANS CONSULTER SA MONTRE) - Moins vingt.

TEMPS

GABY (INQUIÈTE) - Il est très tard

CLAUDE (JOUANT TOUJOURS) - Il n'est jamais trop tard.

GABY - Qu'est-ce que tu en sais?

TEMPS

CLAUDE (SE RETOURNANT) - T'attends quelqu'un?

GABY - En général, non.

CLAUDE - Et en particulier?

GABY - Peut-être.

TEMPS

CLAUDE (SOURIANT, ÉTONNÉE) - T'as un amant?

GABY - Est-ce que je devrais en avoir un?

CLAUDE (SE DÉPLAÇANT DE MANIÈRE À FAIRE FACE À GABY) -
Tu penses pas qu'on doit en avoir au moins un?

GABY - Et pourquoi donc?

CLAUDE - C'est à moi que tu demandes ça?

GABY - J'ai l'air de le demander à quelqu'un d'autre?

CLAUDE - C'est vraiment à moi que tu demandes à quoi ça sert d'avoir un
amant?

GABY - C'est à moi ou à toi que tu poses la question?

CLAUDE - Tu veux pas répondre ou quoi?

GABY - À quoi?

CLAUDE - Est-ce que tu as un amant oui ou non?

GABY - À ton avis?

CLAUDE - Je te pose la question.

TEMPS

GABY AFFICHE UN SOURIRE.

CLAUDE - Tu as un amant, toi. (ELLE ÉCLATE DE RIRE) (AU PUBLIC) Ma soeur avec un homme. (TEMPS) Et puis?...

TEMPS

CLAUDE - Et puis il a dit :« chère Gaby...»

GABY - ...Chère Gaby, si j'avais 20 ans de moins, je vous marierais dès demain. Je reviens dans une minute, il faut que je téléphone à ma femme. Jamais vu des seins aussi beaux que les vôtres! Je vous raccompagne, désolé, c'est l'anniversaire de mon troisième. Pourquoi on ne s'est pas rencontrés plus tôt? Il faut que je m'envole : le boulot, le métro, le dodo... Très chère Gaby, votre odeur m'enivre, je n'y tiens plus... Si j'avais su... Je vous adore... Je n'en peux plus... À jeudi le 18 entre 16h12 et 17h28... Comme ça fait du bien!... Je suis puceau, mais j'ai beaucoup lu. Vous êtes ma déesse, ma Mona Lisa, ma seule muse. Je vous téléphonerai dès mon retour, c'est juré. Comme il serait bon de dormir avec vous, mais j'ai promis à ma femme, le petit fait ses dents... Si j'étais riche et célèbre... Les diamants iraient bien à votre teint ...Oui, dénouez vos cheveux... Un petit chéri qui nous ressemblerait. Un jour, nous irons à la mer. Ne soyez pas si triste, huit mois sont vite passés... Le temps s'envole... Vous avez vu ma cravate?... Il y a si longtemps!... Si je n'avais pas ma thèse à rédiger ; mes rendez-vous à respecter ; mes enfants à conduire au hockey, au ballet jazz, au karaté ; ma femme à faire semblant d'aimer ; mes voyages autour de la boule ; mes rapports à lire ; ma soeur qui s'ennuie ; la voiture à payer ; ma mère qui me dévore... Aimeriez-vous avoir des enfants? Quand nous reverrons-nous? Votre peau... votre cou... votre hanche... votre bouche! Soyez compréhensive... Jamais vu des yeux comme les vôtres!

TEMPS

CLAUDE - Il fait dans les combien?

GABY - Trente et un

CLAUDE - 31 ans ou 31 cm?

GABY - Les deux.

CLAUDE - Il s'appelle comment ton Jules?

GABY - Jules.

CLAUDE - Jules comment?

GABY - Jules Comment.

CLAUDE - Comment Jules Comment?

GABY - Il est quelle heure?

TEMPS

CLAUDE - Comme ça, t'as un Jules.

GABY - Trente et un.

TEMPS

CLAUDE - Trente et un! (TON DE MOQUERIE) Et ils t'ont tous sautée en même temps ou à la queue leu leu?

GABY - Devine.

CLAUDE - Impossible.

GABY (HAUSSANT LES ÉPAULES) - Comme tu veux.

CLAUDE (AVEC FERMETÉ) - Impossible, je te dis! T'as pas assez de couilles pour t'en envoyer un sans vomir.

TEMPS

CLAUDE - Gaby?

GABY - Quoi?

CLAUDE - C'est qui?

GABY - Qui quoi?

CLAUDE - Le boudin.

**GABY ET CLAUDE SE REGARDENT EXAGÉRÉMENT LONGTEMPS
DANS LES YEUX.**

GABY - Thierry Melançon.

CLAUDE - Thierry Melançon! (ELLE ÉCLATE DE RIRE). Oui, oui bien sûr. J'aurais dû y penser plus tôt. Thierry Melançon. Évidemment. (ELLE SOURIT) Et comment il t'a sautée? Déguisé en moine? Il t'a labourée pendant qu'il te sodomisait avec une bite en plastique? En petit ange écolier à qui on donne la fessée pour qu'il bande encore plus fort? Tout en cuir, il t'a fouettée jusqu'à ce que tu perdes connaissance, il a sorti sa vrille no. 326 et t'a transpercée jusqu'aux narines? (TEMPS) Thierry Melançon. (ELLE ÉCLATE DE RIRE) (TON INCRÉDULE) Et c'est arrivé quand?

GABY - Le soir de ta fête où tout le monde portait un masque de chauve-souris. Il était là en Thierry-chauve-souris, ton Thierry. Voilà!

TEMPS

CLAUDE (AU PUBLIC) - Chère Gaby, si tu n'étais pas ma soeur, je te couvrirais de coups. Quelques-uns iraient bien à ton teint... Je te ferais jouir jusqu'à la folie... Jamais vu des yeux comme les tiens... Pourquoi on ne s'est pas entendues plus tôt?... Je ne suis pas pucelle. J'ai beaucoup vécu. Ton odeur me chavire, je n'en peux plus... Je te raccompagne, désolée, mon avion m'attend... Il faut que je m'envole, le ciel toujours le ciel... On se voit jeudi 16h00... Je t'adore... Un petit chéri qui nous ressemblait!... Mais restons donc encore un peu. Le temps m'en vole...

Jamais vu des seins et bu des yeux comme les tiens!... (TEMPS) Comment peux-tu me cracher ça, à moi?

À NOUVEAU, GABY ET CLAUDE SE REGARDENT EXAGÉRÉMENT LONGTEMPS DANS LES YEUX.

GABY - Paul Sénécal. (TEMPS) Gilbert D'Amour, Mick Jagger, Denis, André, David, Jean-Paul Sartre, Alex, François, Benoît, Hubert Aquin, Henry de Montherlant, Arlequin, Don Quichotte...

CLAUDE - Tintin, Lucky Luke, Mickey Mouse, Le Chat Botté. (TEMPS) Bugs Bunny.

GABY - Voilà.

SCÈNE 3

CLAUDE (AU PUBLIC) - Approchez, approchez messieurs dames, venez assister au deuxième événement du genre depuis 2000 ans. Approchez, approchez! Pour quelques dollars seulement, vous pourrez observer de près un phénomène unique au monde : la femme engrossée par un des plus célèbres personnages de la Sainte-Trinité elle-même. Un à la fois...un à la fois, je vous en prie, ne vous bousculez pas, l'étrange créature ne mettra bas que dans quelques mois. Accourez, accourez! Venez voir de vos yeux la seule femelle qui s'envoie les archanges et se mouche avec les queues.

GABY SE PRÊTE AU JEU, TOURNE DE TOUS LES CÔTÉS ET EXHIBE SON VENTRE COMME SI ELLE ÉTAIT À LA FOIRE.

CLAUDE - Jamais plus vous n'aurez l'occasion d'observer d'aussi près un ventre aussi semblable à celui d'une femme grosse mais dont le crachat du mâle n'est pour rien ni dans la cause ni dans le résultat. Approchez, approchez, pour quelques dollars de plus, vous pourrez toucher du doigt ce ballon sous les mamelons. Précipitez-vous messieurs dames, les places sont rares et limitées, quelques-uns seulement pourront aujourd'hui toucher ce mystère parti sur une balloune de 9 mois. Par ici, par ici, venez assister au spectacle le plus inusité jamais présenté car nul n'arrive à la cheville, au mollet, à la cuisse, au point «G» de cette femelle capable de se baiser elle-même d'un bout à l'autre et j'ai nommé : Gaby l'amphibie. Qui dit mieux?

GABY CONTINUE DE S'EXHIBER EN RIANT. ELLE CARESSE SON VENTRE, SES SEINS ET SON SEXE DE MANIÈRE GROSSIÈRE COMME SI ELLE FAISAIT UN STRIP-TEASE. GABY RESSEMBLE À UNE BÊTE DE FOIRE.

CLAUDE (À GABY) - Riez, riez pendant qu'il en est encore temps. (AU PUBLIC) Par ici damoiseaux, damoiselles, approchez, approchez car le meilleur du spectacle est à venir. Par ici, par ici, venez assister à l'écartèlement du triangle, à la pénétration du mystère. Âmes timides prière de s'abstenir car grincements de dents et hurlements sont prévus au programme. Allons pressons, pressons, le spectacle va commencer.

TEMPS

CLAUDE - Gaby?

GABY (CONTINUANT DE S'EXHIBER) - Quoi?

CLAUDE - C'est qui?

GABY (MÊME JEU) - Qui quoi?

CLAUDE - Le crachat.

GABY (S'AMUSANT TOUJOURS) -

Mais en quoi donc diffère Armand, de Roland ou de Ferdinand?

Qu'importe que j'aie dix amants par semaine ou un par dix ans,
Que ce soit un pubère, un homme d'affaires ou le pire des truands?

Quelle est donc ta visée, toi, qui parles si abondamment et si haut,

Qui ne cesses de m'écorcher l'oreille et me rompre le cerveau
Avec ton unique et sempiternel propos?

Puisses-tu reléguer aux oubliettes, pour un jour tout au moins
Ces interrogations qui n'ont à mes yeux, et de loin,
Aucun autre intérêt que celui de n'en avoir point.

Un amant? Qu'est-ce que *cela*?

De la chair, très chère, de la chair à sous-vêtements,
à râlements, à excréments.

Au mieux, *cela* s'éloigne en éructant,

Au pire, *cela* s'approche en érectant.

Et voilà qu'à cause de *cela*, on cherche à savoir
ce que j'ai dans le ventre!

On m'accable, me tire la langue, me somme de me rendre.

Est-ce donc qu'il me faut attendre qu'on m'éventre?

Me croit-on dépourvue de bon sens et incapable de me défendre?

TEMPS

Me voilà au comble, telle était mon unique ambition.

Réjouis-toi et vois : je déborde de pénétration!

Oublie *ce qui de quoi* ne méritant nulle mention et moins encore de précision.

Cela n'est-il pas, sur l'échiquier, qu'un vulgaire pion?

CLAUDE (D'UN AIR SCANDALISÉ) - Gaby!

GABY - Quoi! on ose encore douter de mes dires qui, d'évidence, tombent sous le sens.

A-t-on juré de réduire à néant l'extrême patience dont je dispose

Parce qu'on se soucie de mon abdomen et de sa proéminence?

Qu'on me laisse en paix, qu'enfin je m'expose!

Que ne te tais-tu sur-le-champ
Et n'accours-tu vers tes si chers amants.
Car de métamorphose il n'en est que pour moi uniquement
Et en rien ta vie ne différera d'auparavant.

CLAUDE - Au contraire Gaby, au contraire. Rien ne sera plus jamais comme avant. Imagine : dans quelque temps, nous serons trois. Une nouvelle vie commencera pour nous. Plus rien ne sera comme avant. Nous serons trois à nous émerveiller devant les beautés du monde et les mystères de la vie. Toute la maison sentira la lavande, il y aura des dentelles, des rubans et des ballons partout. Chaque jour ressemblera à une fête extraordinaire! Rien ne sera plus comme avant, l'enfant sera notre bonheur, il sera à nous, rien qu'à nous et nous serons heureuses pour toujours.

GABY (TON AFFECTÉ) -

Et les anges entonneront en chœur l'hymne à la nature et à sa prodigalité.

Le soleil et la lune danseront sans relâche sur les flots azurés.

CLAUDE - On marchera de longues heures dans la forêt et on se baignera dans la mer en criant de joie...

GABY (TON AFFECTÉ) -

La misère ne sera plus, tout sera couleur de miel.
La famine et les guerres cesseront, disparu le fiel.
La paix régnera enfin sur la terre comme au ciel...

CLAUDE - Ce sera merveilleux! Nous vivrons à la campagne...

GABY (SARCASTIQUE) - À la campagne...

CLAUDE - On aura un jardin aussi grand que la Place Ville Marie...

GABY (SARCASTIQUE) - Un jardin... et des oiseaux.

CLAUDE - On élèvera des chèvres et des moutons ; des vaches et des cochons.

GABY (SORTANT CÔTÉ COUR) - ...des chèvres et des moutons...des vaches et des cochons. Et du matin au soir, les yeux mouillés d'émotion et de vénération, nous admirerons notre petit chérubin. (CHANTÉ) Nous vivrons de sourires et de Similac pour des siècles et des siècles. AMEN!!!

CLAUDE, QUI NE S'EST PAS RENDU COMPTE DU DÉPART DE GABY, CONTINUE DE RÊVER À VOIX HAUTE.

CLAUDE - Nous regarderons notre enfant s'ouvrir comme une fleur au soleil du printemps. Nous applaudirons ses premiers mots, ses premières dents, ses premiers pipis sur le pot, ses premiers pas, ses premières notes d'école, ses premiers flirts... Nous lui donnerons une éducation parfaite. Il lira tous les bouquins, sera de tous mes vols et connaîtra toutes les grandes villes du monde. Notre enfant saura tout sur tout et notre petite famille sera unie pour toujours. Rien ni personne ne pourra nous séparer. (ELLE SORT SOUDAINEMENT DE SA RÊVERIE ET S'APERÇOIT QUE GABY N'EST PLUS LÀ) Gaby?

TEMPS

SCÈNE 4

CLAUDE - Gaby?

TEMPS

CLAUDE - Hou! Hou!

TEMPS

CLAUDE - Gaby?

TEMPS

CLAUDE - Je compte jusqu'à trois. Si tu n'es pas là, je m'en vais.

(TEMPS) Un...deux...trois.

CLAUDE FAIT SEMBLANT DE PARTIR SUR LA POINTE DES PIEDS ET SORT CÔTÉ COUR. DÈS QUE CLAUDE DISPARAÎT, GABY ENTRE CÔTÉ JARDIN.

CLAUDE (VOIX OFF) - Hou! Hou! (TEMPS) Je t'entends Gaby. (TEMPS) Je sais que t'es pas loin. (TEMPS) Promenons-nous dans les bois...

GABY TRAVERSE LA SCÈNE ET SORT CÔTÉ COUR. CHAQUE FOIS QUE GABY REVIENDRA SUR SCÈNE, ON DOIT SE RENDRE COMPTE QU'ELLE INCARNE PEU À PEU UN PERSONNAGE DE SOUVERAINE. GABY DOIT AFFICHER DE PLUS EN PLUS UNE NOBLE PRESTANCE. ON DOIT CEPENDANT TOUJOURS SENTIR QUE LES SOEURS JOUENT TANTÔT DES JEUX SEXUELS, TANTÔT DES JEUX CRUELS.

CLAUDE (APPARAISSANT TOUT À COUP CÔTÉ JARDIN, COMME DANS UN JEU DE CACHE-CACHE) - Pendant que le loup n'y est pas. (ELLE MARCHE DIRECTION CÔTÉ COUR) Si le loup y était...

CLAUDE SORT. GABY ENTRE CÔTÉ JARDIN ET TRAVERSE LA SCÈNE.

CLAUDE (VOIX OFF) - ...je me ferais manger! (TEMPS) (DÉBIT DE PLUS EN PLUS LENT). Promenons-nous dans les bois, pendant que le loup n'y est pas. Si le loup y était...

GABY SORT. CLAUDE ENTRE COMME UN ÉCLAIR.

TEMPS

GABY (VOIX OFF) - Il te mangerait.

CLAUDE (RIANT AVEC FRÉNÉSIE) - Oui, oui, oui, oui, oui!

CLAUDE SORT EN COURANT CÔTÉ COUR. GABY ENTRE CÔTÉ JARDIN.

GABY - Claude?

CLAUDE (VOIX OFF) - Oui! Oui! Oui!

GABY - Il est quelle heure?

CLAUDE (VOIX OFF) - Il est l'heure que tu veux, ma Gaby chérie.

TEMPS

GABY - Moins cinq.

GABY SORT. CLAUDE ENTRE.

CLAUDE - Moins 5... moins 4 ...moins 3... moins 310... moins 48. Il est tout ce que tu voudras Gaby, tout ce que tu voudras.

TEMPS

GABY (VOIX OFF) - As-tu dit quelque chose?

CLAUDE (D'UNE VOIX TONITRUANTE) - Tout ce que tu voudras.

GABY (VOIX OFF) - Je n'ai pas entendu.

CLAUDE (MÊME JEU) - Je ferai tout ce que tu voudras Gaby.
Absolument tout.

CLAUDE SORT. GABY ENTRE.

GABY - Tout ce que je voudrai? (TEMPS) Je ne te crois pas.

CLAUDE (VOIX OFF) - Je te le jure Gaby, je te le jure.

GABY - Si je te demandais, par exemple, de déchirer tes vêtements, tu le ferais?

CLAUDE (VOIX OFF, VOIX PERCHÉE) - Comme vous avez de grands yeux! (VOIX GRAVE) C'est pour mieux... (ON ENTEND LE BRUIT D'UN TISSU DÉCHIRÉ BRUSQUEMENT) te manger des yeux, ma jolie. (VOIX PERCHÉE) Laissez-moi vous aider, voyons, tout le plaisir est pour moi. (ON ENTEND PLUSIEURS FOIS LE BRUIT DE TISSUS QUE L'ON DÉCHIRE) Admirez cette vue plongeante, admirez...

GABY SORT. CLAUDE ENTRE EN SE PAVANANT ET EN RIANANT. ELLE GLOUSSE ET SEMBLE S'AMUSER FERME, COMME SI ELLE FAISAIT UN NUMÉRO DE CHARME ET UN NUMÉRO COMIQUE À LA FOIS. SES VÊTEMENTS SONT DÉCHIRÉS À PLUSIEURS ENDROITS ET LAISSENT DEVINER SA POITRINE ET SES CUISSSES.

GABY (VOIX OFF) - Et si je te disais : « lèche le plancher ». Le ferais-tu aussi?

CLAUDE S'AGENOUILLE EN SOURIANANT, SE PENCHE ET COMMENCE À LÉCHER LE PLANCHER AVEC SENSUALITÉ, EN GÉMISSANT COMME SI ELLE Y PRENAIT UN RÉEL PLAISIR.

GABY (VOIX OFF) - De cracher sur la tombe de ta mère?

CLAUDE, TOUJOURS À GENOUX ET PENCHÉE, PERD BRUSQUEMENT SON SOURIRE. ELLE SE REDRESSE LENTEMENT. ON VOIT SOUDAIN SUR SON VISAGE L'EXPRESSION D'UNE DOULEUR VIVE.

GABY (VOIX OFF) - Je t'entends très mal.

CLAUDE, TOUJOURS À GENOUX, RENVERSE SA TÊTE VERS L'ARRIÈRE ET COMMENCE À CRACHOTER AVEC BEAUCOUP DE RETENUE.

GABY (VOIX OFF) - J'ai dit cracher.

CLAUDE FERME LES YEUX ET CRACHE PAR TERRE AVEC FORCE, MAIS ON VOIT QUE CE GESTE LUI DEMANDE UN RÉEL EFFORT.

TEMPS

ON ENTEND GABY CRACHER À SON TOUR À PLUSIEURS REPRISES.

GABY (VOIX OFF) - Maintenant répète après moi : «Maman a un gros ventre. Maman s'est fait emplir. Ma maman est une bête».

TEMPS

GABY - Je t'entends très mal.

CLAUDE (À GENOUX, SE CONTORSIONNANT, AU BORD DES LARMES) - Pouffffff...Pouffffff...

GABY (VOIX OFF ET INSISTANT FORTEMENT SUR CHAQUE SYLLABE) - Ma maman est une bête.

CLAUDE (EN LARMES) - Mamam! Mamam! Mamam!

GABY (VOIX OFF) - Maintenant, va-t-en. (TEMPS) (AVEC FERMETÉ)
Disparais!

CLAUDE, TOUJOURS À GENOUX, FERME LES YEUX ET SE BOUCHE LES OREILLES.

CLAUDE - Mamm... ma maman...Maman...

GABY (VOIX OFF) - Détourne ta contemplation des ébats maternels. Éloigne-toi de ces images douloureuses porteuses de toutes les misères du monde.

CLAUDE (LES DOIGTS TOUJOURS DANS SES OREILLES, REPLIÉE EN POSITION DE FOETUS ET SE BALANÇANT DOUCEMENT) - Maman...maman...mamaman...

GABY (VOIX OFF) - Danger à qui dirige ses yeux vers ce fruit amer du devant maternel. (TEMPS) Écoute bien ce que je te dis : les âmes timides ne peuvent supporter cette dure vérité.

CLAUDE SE BALANÇANT TOUJOURS.

GABY (VOIX OFF) - Maintenant, quitte ce lieu d'épouvante! Fuis pendant qu'il en est encore temps!

MÊME JEU DE CLAUDE.

TEMPS

SCÈNE 5

GABY ENTRE LENTEMENT CÔTÉ JARDIN ET S'APPROCHE DE CLAUDE ENCORE RECROQUEVILLÉE SUR ELLE-MÊME.

GABY - Je crois déceler que ta présence importune insiste pour pénétrer plus loin dans mes landes inexplorées. Ouvre grandes tes oreilles : il n'est pas bon que tu voies ce qui va suivre. (GABY PREND BRUSQUEMENT LES MAINS DE CLAUDE POUR LES RELÂCHER AUSSITÔT) Que ferais-je d'un sujet qui, plutôt de brandir fièrement l'épée, se jetterait à genoux comme un vulgaire laquais? Tant de couardise ne serait que nuisance! (TEMPS) Toi, qui tentes de mettre tes pas dans la trace des miens, apprends que nul ne saurait me suivre là où m'attend ma destinée, car le périple qui est le mien n'est apparenté à aucun autre parmi les morts et les vivants. (TEMPS) Sache reconnaître ton rang et voir le gigantesque fossé qui nous sépare, car (AU PUBLIC) en vérité, je vous le dis : il y a les grands et les petits : quelques-uns seulement atteignant le sommet et tous les autres courbant l'échine.

CLAUDE SE REDRESSE LENTEMENT SUR SES GENOUX. ELLE SEMBLE REGARDER ET ÉCOUTER GABY AVEC ADMIRATION.

GABY (AU PUBLIC) - En vérité, en vérité, je vous le dis : ma mission est incomparable! Incommensurable! Incommunicable! Inimaginable! Inavouable! Imbuvable! En foi de quoi, la seule, l'unique, l'indispensable, l'inégalable, la plus grande d'entre toutes proclame ouverte la séance tenante. Qu'on m'apporte ma couronne et mon sceptre! (À CLAUDE) Va, cours, vole.

CLAUDE (EN FAISANT DES SALAMALECS) - À vos ordres, Majesté.

CLAUDE SE LÈVE ET SORT CÔTÉ COUR.

GABY (AU PUBLIC) - Qu'on m'échographie pendant qu'il en est encore temps! Car il est écrit que le temps joue avec nous, mais aussi contre nous. Jouons-nous de lui avant que ne sonne l'heure! (TEMPS) Ma couronne, ma couronne!

CLAUDE (REVENANT CÔTÉ JARDIN ET ACCOURANT AVEC UNE CULOTTE DE BÉBÉ EN PLASTIQUE DANS LES MAINS) - Je viens, je viens, reine des mamelles bénie entre toutes les rondelles.

CLAUDE PLACE LA CULOTTE DE BÉBÉ SUR LA TÊTE DE GABY, FAIT UNE GÉNUFLEXION ET DES SALAMALECS.

**GABY (AU PUBLIC) - Allez par les vagins répandre la bonne nouvelle!
Une graaaaaande mère nous est née afin de racheter toutes les fautes... (À
CLAUDE) Mon sceptre!**

CLAUDE SORT À NOUVEAU EN COURANT, CÔTÉ COUR.

**GABY (AU PUBLIC) - Terminé le naufrage de la perte des eaux! Le cri
universel des flancs, ce cadeau empoisonné! Échec à la Reine Mère! La
Reine Mère est morte, vive la Reine!**

**CLAUDE (VOIX OFF, D'UNE VOIX TONITRUANTE) - Vive la Reine!
Vive ma Reine!**

**GABY (AU PUBLIC) - Que mon rèèèèèègne saigne! Que mon nom soit
inégalé! Que ma volonté soit faite par les filles comme par les mères! Que
soit noyé le présent afin qu'il sombre avec lenteur...avec majesté!...**

**CLAUDE REVIENT SUR SCÈNE CÔTÉ JARDIN AVEC, ENTRE LES
CUISSSES, UNE MITRAILLETTE EN PLASTIQUE EN GUISE DE
SCEPTRE.**

CLAUDE (INTRODUISANT LA MITRAILLETTE À L'INTÉRIEUR DES CUISSES DE GABY COMME S'IL S'AGISSAIT D'UN GODEMICHÉ) - Majesté!

GABY - Comment oses-tu te frotter ainsi à ta Reine, toi qui n'es rien?

CLAUDE - Mais, votre Majesté, n'est-ce pas le moment de tirer un coup?

GABY - Pas aujourd'hui...la tête veut m'éclater.

CLAUDE TIRE PLUSIEURS COUPS DE MITRAILLETTE DONNANT L'EFFET D'UN ÉNORME VIBRATEUR.

CLAUDE - Vos désordres sont de si grands plaisirs!

GABY - Pas aujourd'hui, te dis-je et recule, ton haleine fait ternir ma couronne! (ELLE PREND LA MITRAILLETTE ET LA BRANDIT TRÈS HAUT) Loin de moi, vicieuse serviteuse, infâme créature trouée à tous les points cardinaux, sac à vers à la tuyauterie ordurière! Outrager ainsi ton Altesse mériterait le fouet jusqu'à l'évanouissement. (ELLE LANCE LA MITRAILLETTE AU LOIN)

CLAUDE - Vos déplaisirs sont mes plus grands désirs.

GABY - La Reine a aujourd'hui d'autres préoccupations. Le temps nous presse.

CLAUDE - Mais votre Majesté...

GABY - Quoi? La Reine devrait s'abaisser jusqu'à écouter tes doléances? Cesse de m'interrompre et recule, recule, garde pour toi ton odeur de chatte en chaleur.

CLAUDE (ESSAYANT DE REPRENDRE LE TON DE CIRCONSTANCE) - Pardonnez-moi votre Majesté, mais *La fragrance des Mers*, produit vendu exclusivement en Australie du nord-ouest, m'a été offert de la main diamantée de l'archiduc de Calembeur au cours d'une soirée mémorable passée au milieu des Touaregs le jour où les Vikings des Poches d'Air, venus spécialement d'Islande, nous ont tiré dessus pour mettre bas notre gros porteur avec à son bord le successeur de l'ambassadeur, son honneur l'archiduc de Calembeur. Ce parfum, qui coûte la peau des fesses,...

GABY (AVEC FERMETÉ) - La Reine te dit que c'est de ton petit intérieur que vient cette puanteur! Combien de fois faudra-t-il te redire ces choses? Si ta Majesté te dit que de ton âme s'échappent ces odeurs nauséabondes sans que tu n'entendes quoi que ce soit à son propos, cela démontre une fois de plus ton manque flagrant de connaissances et ta totale ignorance en tout. (TON PÉDANT ET ABSURDE À LA FOIS) La Reine te le répète pour la millième fois : il faut savoir reconnaître le dos du beau ; le rot du mot ; le faux du veau ; le lot du pot ; le seau du sceau...

CLAUDE (S'AMUSANT À MIMER LES MOTS) - Du sot du saut. So? Seau, sceau, sot, seau, saut, sot, so, sceau, sot, sot, saut, so, saut, saut, sceau, sot, sot, seau, so, saut, saut, saut...

GABY (AVEC FERMETÉ) - La Reine croit maintenant le moment venu de t'initier au mystère de la sacro-sainte antichambre. Je te préviens, toutefois, tu auras à faire preuve de courage et d'audace, car cette initiation exigera de toi d'accomplir des actes de bravoure choisis par ta Reine elle-même. Il faut donc t'attendre à être mise à rude épreuve. Aussi ta Majesté te demande-t-elle de t'y donner pleinement. (TEMPS) Il va de soi que ton Altesse te récompensera en retour. Si tu sortais victorieuse de ces épreuves, tu auras l'extrême privilège d'être sacrée, de la main même de ta souveraine, *Auguste Chevalière de l'Ordre des Visionnaires dont je suis la seule dignitaire*. (TEMPS) La décision t'appartient maintenant tout entière. (TEMPS) Si l'idée de devenir *Auguste Chevalière de l'Ordre des Visionnaires dont je suis la seule dignitaire* ne te fait pas peur, que

l'héroïsme et la témérité ne te font point défaut, pose là tes genoux et jure sur l'honneur de faire toutes les volontés de ta Majesté.

CLAUDE (S'AGENOUILLANT ET PLAÇANT SA MAIN DROITE SUR SON COEUR) - Je le jure.

GABY - Je jure quci?

CLAUDE - Je jure sur votre Honneur de me mettre les quatre fers en l'air pour ma majestueuse.

GABY, DANS UN GESTE CÉRÉMONIAL, PREND UN BANDEAU OU UN FOULARD QUE CLAUDE PORTE ET ELLE LUI REMET EN LUI SIGNIFIANT DE LE PLACER SUR SES YEUX. CLAUDE OBÉIT.

GABY (TOURNANT AUTOUR DE CLAUDE DANS UN RAPPORT DE DOMINATION ET CHERCHANT LE JEU À JOUER) - Et surtout, ne perds jamais de vue que ta Majesté ne veut que ton bien et qu'elle te met à l'épreuve avec la noble et unique intention de te dessiller les yeux.

TEMPS

GABY (S'ASSURANT QUE LE BANDEAU EST BIEN PLACÉ) -
Sommes-nous prêtes?

CLAUDE (LES YEUX BANDÉS) - Tout à fait.

GABY - À la bonne heure!

SCÈNE 6

GABY - Puisque la finale est inscrite dans le commencement, débutons par la fin. Voici comment les choses fonctionnent.

GABY SORT LE REVOLVER DE SA POCHE, L'EMBRASSE ET LE PORTE À SON COEUR COMME UN OBJET SACRÉ.

TEMPS

GABY - Future *Auguste Chevalière de l'Ordre des visionnaires dont je suis la seule dignitaire*, porte attention à ce que je vais te dire. (TEMPS)

GABY CONTINUE DE TOURNER AUTOUR DE CLAUDE. ON DOIT SENTIR QUE CLAUDE EST VICTIME ET VULNÉRABLE ET QUE GABY PEUT, À CE MOMENT PRÉCIS, DÉCIDER DE TOUT, MÊME DE SE TUER OU DE TUER SA SOEUR.

GABY (UTILISANT LE REVOLVER COMME UN PÉNIS ET MIMANT LA MASTURBATION) - Ne vois-tu pas, à cet instant même, la vie dans toute sa splendeur minérale, végétale et animale?

CLAUDE CHERCHE À VOIR.

GABY (MÊME JEU) - Allez, allez un petit effort de concentration, est-il possible que la vie elle-même échappe à ta vue alors qu'ici tout le monde la voit on ne peut plus clairement?

CLAUDE - Je ne vois pas, Gaby...

GABY (DIRIGEANT LE REVOLVER EN DIRECTION DE CLAUDE ET AVEC BEAUCOUP DE FERMETÉ) - Je ne vois pas, VOTRE MAJESTÉ.

SURPRISE PAR LA BRUSQUERIE SOUDAINES DU TON DE GABY, CLAUDE SURSAUTE ET LAISSE ÉCHAPPER UN LÉGER CRI.

GABY (REMETTANT LE REVOLVER DANS SA POCHE) - La Reine ne veut pas t'apeurer, cher sujet, au contraire, ta Reine souhaite voir apparaître sur cette bouche vermeille (GABY CARESSE LES LÈVRES DE CLAUDE) l'expression du contentement et du plaisir. N'oublie jamais que le seul désir de ta Majesté est de ravir (GABY CARESSE CLAUDE TENDREMENT AUX ENDROITS MENTIONNÉS) ton oreille, ta joue et cette tempe si délicate. (TEMPS) Tu n'as plus rien à craindre. (GABY

CARESSE LA POITRINE DE CLAUDE) Tu es entre bonnes mains. Abandonne-toi à la bonté de ta Reine et vois par ses yeux la beauté de tout ce qu'elle offre à ta vue. **(GABY CONTINUE DE CARESSER LE CORPS DE CLAUDE AVEC DOUCEUR)** Admire en même temps que ta Reine ce magnifique jardin s'étendant à perte de vue où des milliers de fleurs aux couleurs éclatantes dansent au gré de l'humeur des vents. Émerveille-toi comme elle devant ces montagnes majestueuses, droit devant, pareilles à d'énormes seins au sommet desquelles les aigles impériaux viennent construire leur nid. Ne vois-tu pas, sur la droite, le turquoise transparent et lumineux de la mer qui s'offre à toi? Hume son parfum exquis, laisse pénétrer en toi ces effluves capiteux. Laisse-toi éblouir par le bleu transparent du ciel qui tranche sur l'océan telle une ligne parfaite tirée au bout de l'horizon. **(TEMPS)** Goûte la chaleur du soleil qui, bien qu'encore discret à cette heure matinale, promet de se montrer généreux pour tout le jour. Abandonne-toi, laisse-toi prendre.

CLAUDE EST COMPLÈTEMENT ENVOÛTÉE PAR LA VOIX DE GABY ET LES IMAGES QUI SEMBLANT DÉFERLER DERRIÈRE SES YEUX FERMÉS.

GABY - Claude, regarde là-haut! Oui, là-bas, tout en haut. **(TEMPS)**
Quelle splendeur!

CLAUDE DIRIGE SA TÊTE VERS LE HAUT ET CHERCHE À VOIR.

GABY (PREND LA TÊTE DE CLAUDE ENTRE SES MAINS ET LA DIRIGE VERS LA GAUCHE) - Là, à gauche, au fond du ciel, regarde : un pégase. (TEMPS) Quelle prestance! Quelles ailes volumineuses! (TEMPS) Magnifique!

CLAUDE SEMBLE VOIR LE PÉGASE ET AFFICHE UN VISAGE D'ÉMERVEILLEMENT. GABY, TOUT EN CARESSANT D'UNE MAIN LE VISAGE DE CLAUDE SORT DE L'AUTRE UNE BALLE DE SA POCHE. ELLE PORTE LENTEMENT ET TRÈS SENSUELLEMENT LA BALLE À SES LÈVRES ET LA DÉPLACE ENSUITE TRÈS DOUCEMENT SUR LES LÈVRES DE CLAUDE PENDANT QUELQUES SECONDES. CLAUDE RÉAGIT SENSUELLEMENT À CE GESTE. GABY RETIRE LA BALLE.

CLAUDE (SOURIANT, PLEINEMENT EN CONFIANCE) - Qu'est-ce que c'est?

GABY (À LA BALLE) - Tu as faim ma jolie? (À CLAUDE) - Une tortue.
(À LA BALLE) Ne bouge pas, je t'apporte quelque chose.

CLAUDE (TON ENJOUÉ, COMME UNE PETITE FILLE) - Une tortue.
J'aimerais la toucher.

GABY - Attends. Il faut d'abord que je la nourrisse.

GABY FEINT DE S'ÉLOIGNER, SORT LE REVOLVER DE SA POCHE ET REVIENT LENTEMENT PRÈS DE CLAUDE.

GABY (TON SENSUEL) - Elle frétille. (À LA BALLE) Tu as faim ma mignonne? (GABY RICANE) Allez, ouvre grand! (EN SILENCE, GABY FAIT SORTIR LE BARILLET DU REVOLVER) Oui, comme ça. Petite gourmande! Lentement ma chérie, lentement. (ELLE SEMBLE VOULOIR INSÉRER LA BALLE À L'INTÉRIEUR DU BARILLET MAIS NE FAIT QUE LA PLACER À DEMI POUR LA RETIRER PRESQUE AUSSITÔT DES TROUS DU BARILLET) Oui, comme ça... Encore... Lentement... Oui, oui, prends ton temps ma belle. (TEMPS) Ça suffit maintenant! Je te donnerai tout ce que tu voudras tout à l'heure. Maintenant, viens dire bonjour à Claude. (À CLAUDE) Tu peux lui caresser la tête, mais vas-y très doucement, il faut à peine la toucher pour ne pas l'effrayer. Elle est si sensible.

GABY PRÉSENTE LA BALLE ET LA FAIT CARESSER PAR CLAUDE À QUELQUES REPRISES, AVEC L'INDEX ET L'ANNULAIRE UNIQUEMENT. GABY CONTRÔLE ENTIÈREMENT CHAQUE MOUVEMENT DE CLAUDE.

CLAUDE (CARESSANT LA BALLE) - Comme sa tête est petite. C'est un bébé tortue?

GABY - Oui, c'est un bébé. Elle est adorable. (ELLE RETIRE LA BALLE DE LA MAIN DE CLAUDE) Arrête, tu lui fais peur, regarde, elle n'arrête pas de bouger maintenant. (GABY INSÈRE LA BALLE DANS LE BARILLET ET REPLACE LE BARILLET À SA PLACE) Tu l'as entendue? Elle vient d'entrer à l'intérieur de sa carapace. Elle a eu peur.

CLAUDE - Mais je l'ai caressée doucement...

GABY - Elle est très très sensible, je te l'ai dit. Attends, je vais tenter de la faire sortir à nouveau. (AU REVOLVER) Fais plaisir à Claude qui meurt d'envie de te faire des mamours. (TEMPS) Allez, allez petite coquine, sors de ta cachette. (GABY TOURNE LE BARILLET ET L'ARRÊTE D'UN MOUVEMENT RAPIDE) Ça y est, elle est sortie de sa petite maison. Comme c'est émouvant, elle te regarde avec ses petits yeux tristes.

CLAUDE RIT, EXCITÉE COMME UNE PETITE FILLE.

GABY - Ne bouge pas. Je vais l'approcher et tu la sentiras sur ta peau. Mais il ne faut pas toucher, sinon elle se cachera à nouveau.

CLAUDE - Promis.

GABY DÉPLACE TRÈS LÉGÈREMENT, ET AVEC BEAUCOUP DE SENSUALITÉ, LE BOUT DU CANON DE LA POITRINE DE CLAUDE JUSQU'À SA JOUE.

CLAUDE (FRISSONNANT ET RIANANT) - C'est froid.

GABY - Bien sûr, une tortue a le sang froid. (TEMPS) Regarde-la, on dirait qu'elle sourit, tellement elle est contente d'être contre toi.

GABY CONTINUE DE CARESSER LE VISAGE DE CLAUDE AVEC LE CANON. CLAUDE SE LAISSE TOUCHER EN SOURIANT.

CLAUDE (AYANT DE LA DIFFICULTÉ À RESTER IMMOBILE ET RICANANT) - Ça chatouille.

GABY - Elle t'aime énormément, tu sais.

CLAUDE RIT COMME UNE ENFANT.

GABY (APPUYANT LÉGÈREMENT LE CANON SUR LA TEMPE DE CLAUDE) - Ne bouge pas surtout.

GABY APPUIE SUR LA GACHETTE. LE DÉCLIC SE FAIT ENTENDRE. ELLE RETIRE AUSSITÔT L'ARME DE LA TEMPE DE CLAUDE ET LE DÉPOSE DANS SA POCHE.

CLAUDE (INQUIÈTE ET DÉÇUE DE NE PLUS SENTIR DE CARESSES) - Qu'est-ce qu'elle fait?

GABY - Elle a eu peur. (TEMPS) Elle est retournée dans sa carapace.

CLAUDE - Non! Je veux qu'elle me touche encore.

GABY- Impossible.

TEMPS

GABY - Elle est morte.

CLAUDE (SURPRISE, DES SANGLOTS DANS LA GORGE) - Morte?

GABY - Ce n'est rien. Une autre viendra.

CLAUDE (AU BORD DES LARMES) - Une autre? Quand?

GABY - Je n'en sais rien. On ne sait rien. Une force dévorante est cachée dans toute la nature : ciel, terre, forces actives qui nous environnent, il n'y a rien derrière tout cela qu'un monstre toujours dévorant et toujours ruminant. Nous sommes accablés d'une mortalité inconcevable qui nous épie et tombe du ciel comme une pluie invisible. Nous sommes pris comme dans un piège. Nous ne faisons que danser autour d'un trou en attendant d'y être poussés. Tout n'est que vent et chimères. Nous portons un manteau d'ignorance et ne connaissons que d'étroites illusions. Nous avons besoin de tout notre courage. Nous sommes prisonniers d'une fin qui n'en vaut pas les moyens. (TEMPS) En vérité, en vérité le temps joue avec nous pour mieux se jouer de nous. Nous perdons tout à attendre. Le ciel nous tombera inévitablement...

CLAUDE - ...sur la tête...

GABY - ...au moment où on s'y attendra...

CLAUDE - ...le moins...

GABY - ...car il est écrit que les gens meurent...

CLAUDE - ...au hasard...

GABY - ...et que le hasard...

CLAUDE - ...fait bien mal les choses...

GABY - ...Nous...devons...nous...méfier...

GABY ET CLAUDE DISENT SIMULTANÉMENT LEUR RÉPLIQUE.

CLAUDE - ...à chaque instant...

GABY - As-tu entendu?

TEMPS

SCÈNE 7

GABY - Écoute.

TEMPS

GABY - Entends-tu?

CLAUDE ENLÈVE SON BANDEAU ET ÉCOUTE ATTENTIVEMENT.

TEMPS

GABY - Dis qu'on est occupées.

TEMPS

CLAUDE (À VOIX BASSE) - Pas si fort!

TEMPS

CLAUDE (CHUCHOTANT) - Attendons un peu.

GABY (CHUCHOTANT) - Pas question.

TEMPS

CLAUDE (CHUCHOTANT) - Viens avec moi.

GABY - Pas question.

CLAUDE - Vas-y toi-même.

TEMPS

GABY - Écoute... (CHUCHOTANT) Ça recommence.

CLAUDE - Je m'en fous.

GABY (CHUCHOTANT) - Écoute, je te dis...ça ne ressemble à rien...

TEMPS

CLAUDE - Moi je dis que c'est rien.

TEMPS

GABY (À VOIX BASSE) - Va voir ce que c'est.

TEMPS

CLAUDE (CHUCHOTANT) - Pourquoi moi?

GABY (MÊME JEU) - Parce que... (TEMPS) Parce que...ça pourrait traumatiser mon enfant.

CLAUDE (MÊME JEU) - Peut-être que si tu me le demandais gentiment...

GABY (AVEC FERMETÉ) - Va!

CLAUDE - Comme tu voudras. (ELLE MARCHE EN DIRECTION DU PUBLIC EN ROULANT DES HANCHES) Comment aimes-tu mes nouveaux souliers?

GABY (À VOIX BASSE) - Baisse le ton!

CLAUDE - Qu'est-ce qui se passe, ma chérie?

TEMPS

GABY (HAUSSANT UN PEU LA VOIX) - Tu sais à quel point j'estime tes qualités et admire ton illustre bravoure. Il n'y a que toi capable d'affronter tous les dangers sans trembler. Viens-nous en aide, je t'en prie. Fais taire le monstre ruminant. Pour l'amour de moi et de mon enfant, accorde-nous cette faveur.

TEMPS

CLAUDE (FEIGNANT DE SORTIR D'UNE RÊVERIE) - M'as-tu dit quelque chose?

TEMPS

GABY S'AVANCE LENTEMENT VERS CLAUDE ET LUI PREND LE VISAGE ENTRE SES MAINS.

GABY - Je savais que je pouvais compter sur toi.

GABY EMBRASSE CLAUDE LONGUEMENT SUP LA BOUCHE.

CLAUDE (SE GONFLANT LA POITRINE) -Voyons un peu ce que cette méchante bête nous veut.

CLAUDE MARCHE AVEC ASSURANCE CÔTÉ COUR.

GABY - Pas dans cette direction. (MONTRANT LE PUBLIC) Par là.

CLAUDE - Mais non! C'était par ici.

GABY - Par là, je te dis.

TEMPS

CLAUDE - On ne sait même pas d'où ça vient. Attendons.

GABY - Tu veux me tuer, c'est ça?

TEMPS

CLAUDE - Puisqu'il le faut, fallons.

CLAUDE AVANCE LENTEMENT EN DIRECTION DU PUBLIC EN REGARDANT DE TOUS LES CÔTÉS ET EN TENDANT L'OREILLE. APRÈS QUELQUE TEMPS, CLAUDE REVIENT SUR SES PAS.

CLAUDE - Restons ensemble, c'est plus prudent.

GABY - On ne peut pas exposer l'enfant au danger.

CLAUDE - Et si on t'attaque pendant que je ne suis pas là?

GABY - Je vais me cacher en attendant que tu reviennes.

CLAUDE - Une femme enceinte, ça se flaire à 15 kms.

GABY - Je te crierai.

CLAUDE - Je ne t'entendrai peut-être pas. (TEMPS) Le mieux serait que tu viennes avec moi.

TEMPS

CLAUDE - C'est la seule solution. Allez. Viens!

CLAUDE AVANCE LENTEMENT EN DIRECTION DU PUBLIC EN REGARDANT DE TOUS LES CÔTÉS ET EN TENDANT L'OREILLE. GABY LA SUIT SUR LES TALONS.

CLAUDE - On dirait que ça s'approche de plus en plus.

TEMPS

CLAUDE (MONTRANT LE CÔTÉ COUR) - Ça vient de par ici.
(TEMPS) (MONTRANT LA SALLE) Non par là. (TEMPS)
(MONTRANT LE CÔTÉ JARDIN) Par là maintenant.

GABY (LES MAINS SUR SES OREILLES) - Je n'entends rien. Je n'entends rien. Je n'entends rien.

CLAUDE (EFFRAYÉE) - Écoute Gaby! (TEMPS) Ça vient de partout à la fois.

TEMPS

CLAUDE RECULE ET MARCHE SUR LES PIEDS DE GABY.
CLAUDE SE MET À COURIR DANS TOUS LES SENS. GABY
DEMEURE IMMOBILE, COMME PARALYSÉE.

CLAUDE - On est prises au siège! On nous environne! On nous rumine!
On nous tricote sur le dos. On tire le diable par la queue! Que le diable
nous emporte! On ne l'emportera pas au paradis!

GABY (TON RÉCITATIF) - «Il entendit la porte se refermer derrière lui,
la clef tourna. Il était prisonnier¹.»

CLAUDE - La moutarde nous monte au nez! Faisons d'une pierre deux
coups! Quand on a les yeux plus grands que la panse! Ça lui entre par une
oreille et ça lui sort par l'autre! Dès qu'on a le dos tourné! On nous tire
les vers du nez!

GABY (TON RÉCITATIF) - «Elle eut l'intuition soudaine qu'il n'y avait
rien à espérer de cette visite².»

¹ Guillaume Apollinaire

² Julien Green

CLAUDE - Tournons les talons! Il faut tourner sa langue sept fois avant de parler! Qui ne risque rien n'a rien! On en a par-dessus la tête! Il n'est pire sourd que celui qui ne veut entendre! Qui veut faire l'ange, fait la bête!

GABY (TON RÉCITATIF) - «La probabilité d'un événement est le rapport du nombre de cas favorables à cet événement au nombre total des possibilités³.» «Je pourrais illustrer cette doctrine d'un grand nombre d'exemples⁴.»

CLAUDE - Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera!

GABY FOND EN LARMES.

CLAUDE (S'IMMOBILISANT) - Sèche tes armes, ma douche, la guste chevaline prend maintenant le poteau par les cornes et met les oeufs dans la charrue. Sèche tes armes, ne pleut plus. Vois! Je vas, je cours, je vole, mon ange.

³ Henri Poincaré

⁴ Anatole France

Note : Ces quatres citations sont des exemples tirés du Petit Robert.

CLAUDE SORT D'UN PAS DÉCIDÉ, COMME UNE GUERRIÈRE,
CÔTÉ COUR.

SCÈNE 8

GABY DEMEURE IMMOBILE, SEULE EN SCÈNE. TEMPS. ELLE S'AVANCE LENTEMENT AU DEVANT DE LA SCÈNE ET REGARDE DROIT DEVANT ELLE. ELLE SEMBLE AILLEURS, DANS UN AUTRE UNIVERS.

GABY (AVEC DOUCEUR) - Notre heure de gloire est arrivée!

TEMPS

GABY (AFFICHANT UN LÉGER SOURIRE) - Ce moment tant attendu nous appartient...enfin.

TEMPS

GABY - Offrons-nous le plus beau cadeau, mon ange.

GABY SORT LE REVOLVER DE SA POCHE ET PLACE LE CANON SUR SA TEMPE DROITE.

TEMPS

CLAUDE APPARAÎT AU FOND DE LA SALLE. SES VÊTEMENTS SONT SALES, SES CHEVEUX EN BROUSSAILLES ET ELLE A UNE LONGUE TRACE AU VISAGE QUI RESSEMBLE À UNE BLESSURE DUE À UN COUP DE GRIFFE. ELLE SEMBLE REVENIR D'UN COMBAT CONTRE UN FAUVE.

CLAUDE (AU PUBLIC) - Un combat mémorable! Incomparable! Inimaginable! Cette aventure qui a été la mienne ne ressemble à aucune autre parmi les vivants et les morts! Ma volonté a été faite de la tête à la queue! L'horrible monstre a sombré avec lenteur...avec cruauté : je l'ai égorgé, décapité, décervelé, éventré en lui sortant les entrailles. Et pour mettre le comble à ce spectacle gracieux, l'Auguste Chevalière a croqué à belles dents ce coeur sans coeur et a en a sucé le sang, jusqu'à la dernière goutte. (TEMPS) Allez par les chemins répandre la bonne nouvelle : une graaaaaande vengeresse nous est née! (TEMPS) Qu'on m'acclame! Qu'on m'acclame! (LA VOIX DE CLAUDE PERD DE SA FORCE ET SON DÉBIT DE SA RAPIDITÉ DÈS QU'ELLE APERÇOIT GABY ET À MESURE QU'ELLE AVANCE VERS LA SCÈNE) Qu'on m'acclame! Qu'on m'acclame! Qu'on m'acclame!...

GABY (CHUCHOTANT) - Mon ange, notre heure nous appartient. Le beau cadeau est arrivé.

CLAUDE MONTE LENTEMENT SUR SCÈNE.

GABY (MÊME JEU) - Ange de gloire. Le moment enfin. Offrons-nous l'heure. Mon ange, mon ange.

CLAUDE, VOYANT GABY AVEC L'ARME SUR LA TEMPE, CROIT QUE SA SOEUR VEUT SE SUICIDER PAR FRAYEUR.

CLAUDE (CHUCHOTANT) - Gaby! (TEMPS) N'aie pas peur, c'est moi. (TEMPS) Tu n'as plus rien à craindre, nous sommes en sécurité. C'est fini maintenant, je l'ai tué.

TEMPS

GABY - Gloire! Gloire! Cadeau dans mon moment. Enfin. Attendu nous appartient. Gloire! Gloire!

CLAUDE - Gaby chérie, c'est moi Claude, écoute-moi. Tu n'auras plus jamais peur, je serai toujours avec toi, je te protégerai contre tout. Je ne te quitterai plus jamais, je te suivrai partout et je te défendrai, je te défendrai, je te le jure.

GABY - L'ange... L'heure... Moment... Notre heure du moment appartient à mon ange.

CLAUDE QUI NE COMPREND TOUJOURS PAS LA PEUR DE GABY.

CLAUDE - Ne tremble plus. C'est fini. Un avenir merveilleux nous attend avec l'enfant. Nous n'aurons plus jamais peur, nous vivrons en paix, je te le promets.

GABY (MAINTENANT LE CANON SUR SA TEMPE) - Nous sommes des fantômes, des abstractions enveloppées de chair, des mirages... de purs mirages. (TEMPS) L'horrible monstre de la mort sommeille en nous, le moindre faux pas le fait bondir sur ses pattes, gueule grande ouverte. Puisqu'on ne peut échapper à ses griffes, qu'on nous épie, qu'on nous attend au détour, à quoi bon? À quoi bon nourrir cette viande destinée à l'abattoir? À quoi bon aimer des êtres qui mourront à leur tour? À quoi bon posséder les richesses de tous les pays réunis? À quoi bon nourrir tant de vaines illusions? (TEMPS) (DESCENDANT SON REVOLVER ET LE LAISSANT PENDRE AU BOUT DE SA MAIN) Tout n'est que vent et chimères. Rien ne vaut la peine d'être entrepris. (TEMPS) Puisqu'il faut partir, n'attendons pas que le feu brûle la maison, plions bagages et brûlons nous-mêmes la maison avant que l'incendie, que nous savons inévitable, nous surprenne au moment où on s'y attend le moins. (TEMPS) Notre heure de gloire est arrivée! Ce moment tant attendu nous

appartient...enfin. Offrons-nous le plus beau cadeau, mon ange. (GABY
PLACE LE CANON DANS SA BOUCHE)

TEMPS

SCÈNE 9

CLAUDE TENTE PAR TOUS LES MOYENS DE GAGNER DU TEMPS
ET D'EMPÊCHER GABY DE S'ENLEVER LA VIE.

CLAUDE - Gaby! Attends! (TEMPS) Mais où as-tu la tête? Dans la bouche, c'est trop risqué. (TEMPS) La cervelle va te sauter en mille miettes, mais ton bébé, lui, il ne partira peut-être pas en même temps que toi.

GABY (MAINTENANT LE CANON DANS SA BOUCHE, SE PARLANT
À ELLE-MÊME) - Mmmmmmmmm.

GABY PLACE LE CANON À L'ENTRÉE DE SON VAGIN.

CLAUDE - Attends! (TEMPS) Ça ne fonctionne pas non plus. Ton bébé va probablement mourir tout de suite, mais maintenant, c'est toi qui risques de t'en sortir vivante.

GABY DÉPLACE LENTEMENT LE CANON SUR SA TEMPE
DROITE.

CLAUDE - Ben voyons Gaby! On revient au point de départ. C'est la même chose que dans la bouche. Je te l'ai déjà dit : tu vas partir en premier.

GABY LE PLACE À L'ENTRÉE DE SON ANUS.

CLAUDE - T'es vraiment pas douée! Non, non, non! T'es encore complètement à côté.

GABY DÉPLACE PLUSIEURS FOIS LE REVOLVER DE SA BOUCHE À SON VAGIN ET SEMBLE RECONSIDÉRER CE QUE CLAUDE VIENT DE LUI DIRE. ON VOIT SUR SON VISAGE QU'ELLE N'AVAIT PAS PENSÉ À CE DÉTAIL QUI SE RÉVÈLE MAINTENANT DE LA PLUS GRANDE IMPORTANCE POUR ELLE.

GABY (À ELLE-MÊME) - Comment ai-je pu oublier ce détail?

CLAUDE - On va trouver une solution. (TEMPS) Fais-moi confiance.

CLAUDE DÉPLACE SON INDEX UN PEU PARTOUT SUR LE CORPS DE GABY ET FAIT SEMBLANT DE CHERCHER LE MEILLEUR

ENDROIT OÙ POINTER LE CANON. CLAUDE ESPÈRE AINSI EN ARRIVER À DÉCONCENTRER SA SOEUR ET S'EMPARER DE L'ARME. GABY DEMEURE IMMOBILE ET LAISSE SA SOEUR FAIRE SA DANSE DE SINGE. GABY CHERCHE INTENSÉMENT UNE SOLUTION À SON PROBLÈME TOUT EN SURVEILLANT LES GESTES DE CLAUDE AFIN NE PAS PERDRE POSSESSION DE L'ARME.

GABY - J'ai trouvé! J'ai trouvé! (ELLE POINTE LE REVOLVER VERS SON COEUR) (TEMPS) Le haut et le bas sont maintenant réunis afin que s'accomplisse le miracle tant attendu.

CLAUDE (FEIGNANT LA COMPLICITÉ) - J'allais te dire exactement la même chose. Le coeur... c'est évident!

TEMPS

GABY PLACE LE CANON SUR SON COEUR. CLAUDE PRONONCE SUR UN TON JOYEUX LA RÉPLIQUE SUIVANTE EN MÊME TEMPS QUE GABY.

GABY (SUR UN TON DE RÉCITATION) - Notre heure de gloire est arrivée. Ce moment tant attendu nous appartient...enfin. Offrons-nous le plus beau cadeau, mon ange.

TEMPS

CLAUDE - Minute!

CLAUDE SORT, CÔTÉ JARDIN. ON L'ENTEND QUI SIFFLE. BRUIT DE CHASSE D'EAU. GABY DEMEURE IMMOBILE, LE CANON APPUYÉ SUR LE COEUR, PENDANT TOUTE L'ABSENCE DE CLAUDE. CLAUDE REVIENT EN FREDONNANT ET EN FAISANT BEAUCOUP DE BRUIT TOUT EN REMONTANT SA FERMETURE-ÉCLAIR. CLAUDE S'APPROCHE DE GABY ET ENLÈVE EN FREDONNANT LA CULOTTE DE BÉBÉ QUE SA SOEUR PORTE ENCORE SUR SA TÊTE. CLAUDE REPLACE LES CHEVEUX DE SA SOEUR, COMME POUR LUI REFAIRE UNE BEAUTÉ. GABY EST TOUJOURS IMMOBILE, LE CANON POINTÉ VERS LE COEUR. CLAUDE S'ÉLOIGNE QUELQUE PEU AVEC LA CULOTTE DANS LES MAINS. CLAUDE S'IMMOBILISE ET COMMENCE À PLIER LENTEMENT LA CULOTTE, EN NE PRÊTANT AUCUNE ATTENTION À SA SOEUR, COMME SI GABY N'EXISTAIT PLUS.

TEMPS

GABY (TENTANT DE SE CONCENTRER À NOUVEAU ET D'UNE VOIX FORTE) - La moman s'en vient pour la gloire. Mon ange arrive maintenant dans le cadeau. Attends que je t'appartienne. L'offre de l'heure.

TEMPS

GABY PERD TOUT SON TONUS. ELLE LAISSE TOMBER SON ARME AU BOUT DE SA MAIN. CLAUDE CONTINUE DE PLIER LA CULOTTE SANS REGARDER GABY, COMME SI ELLE N'AVAIT RIEN ENTENDU.

TEMPS

GABY (EN COLÈRE) - Mon plan est pour aujourd'hui, AUJOURD'HUI. Ça fait des mois que j'attends ce moment-là. (TEMPS) C'est de ta faute avec tes envies au mauvais moment, tu l'as fait exprès. (TEMPS) Il n'est pas question que je change d'idée maintenant. Tu m'entends? HORS DE QUESTION. (GABY PLACE À NOUVEAU LE CANON SUR SON COEUR)

Naissance... Avenir... vie...
Insignifiance! Ignorance! Sauvagerie!
Mise au monde. Mise au froid à l'infini.
Oeuvre maudite de l'humanité engourdie.

À l'unisson! Fornication! Copulation!
Frottements de chairs en décomposition
Vive la progéniture et l'humanisation!
Vive la pourriture et l'inhumation!

Que cesse ce naufrage de la perte des eaux! Ce cri universel des flancs! Que ma volonté soit faite par toutes les femmes! (TEMPS) Échec à la Reine Mère! La Reine Mère est morte! Vive la Reine! (TRÈS RAPIDEMENT ET SANS AUCUNE ÉMOTION) Notre heure de gloire est arrivée. Ce moment tant attendu nous appartient...enfin. Offrons-nous...

CLAUDE (TENTANT DE LA DÉCONCENTRER À NOUVEAU) - Arrête ça Gaby! Depuis que tu es enceinte, tu es pleine de vie : tu ris, tu chantes. T'as jamais été aussi heureuse de ta vie, ça paraît. Je ne t'ai jamais trouvée aussi belle que depuis que tu portes cet enfant-là. (TEMPS) T'as peur que je m'occupe moins de toi? C'est ça, hein Gaby? Tu penses que je vais continuer à voler, que je vais te laisser seule? Je te l'ai dit, je vais tout balancer, je vais...

GABY (FERME) - Je n'ai besoin de personne. (TEMPS) Le seul être dont j'aie besoin dans ma vie, c'est mon bébé. Il est le plus beau cadeau que je me sois offert : je ne mourrai pas toute seule comme un chien. Je vais quitter ce monde accompagnée de mon bébé après avoir vécu mes derniers mois avec lui et pour lui, uniquement. Mon corps n'aura pas été tout à fait inutile. (TEMPS) Il y a longtemps que j'ai décidé d'entrer dans la mort, mais je n'y entrerai pas seule.

CLAUDE - Tu ne te rends pas compte de ce que tu dis Gaby. Se tuer avec un enfant dans son ventre. Même les animaux ne font pas ça. (TEMPS) Il bouge ton bébé, il veut vivre, il te le dit par son corps à chaque jour, à chaque minute. Et tu voudrais que ton ventre devienne le cercueil de ton enfant?

GABY - Approche-toi une fois, une seule fois des nouveaux-nés et observe-les bien. Approche-toi d'eux et rappelle-toi le visage de ta mère sur son lit de mort et tu comprendras à quel point les grimaces des naissants sont les mêmes que celles des agonisants, à quel point ils sont au même seuil de la souffrance : tous les deux incapables de rire ni même de sourire ; que des cris, des pleurs et des hurlements. Tu comprendras alors qu'en entrant dans la vie, les bébés entrent dans l'angoisse et ils crient parce qu'ils ont peur, Claude, ils ont peur comme maman à son dernier souffle qui s'accrochait à nous en attendant l'horreur. (TEMPS) Rends-toi une fois, une seule fois dans une pouponnière et observe les papas et les mamans en train d'admirer la chair de leur chair, comme s'ils étaient devant la

huitième merveille du monde. Regarde-les bien ces parents qui s'extasient devant ces petites chairs apeurées poussant des cris à fendre l'âme parce qu'ils sont incapables de rien faire d'autre que de hurler comme des bêtes pour exprimer la frayeur qui les habite. Regarde-les bien ces parents et tu verras que donner la vie c'est abandonner un être jusqu'à ce que la vie l'abandonne. (TEMPS) Moi, je ne lui ferai pas subir cette cruauté à mon enfant, je l'aime trop. On mourra ensemble. Il aura la plus belle vie : vivre et mourir, accompagné de sa mère, sans jamais connaître l'horreur. Moi, je l'aurai accompagné jusqu'au bout, je ne l'aurai jamais abandonné...JAMAIS.

CLAUDE - Et moi? Où est ma place dans tout ça?

GABY - Je me suis occupée de ma vie, débrouille-toi avec la tienne. Je ne suis pas là pour sauver la vie des autres. Tu veux vivre? Sauve ta peau, je ne peux rien faire pour toi.

CLAUDE - Je ne suis rien moi? Tu accompagnes ton bébé, mais moi tu m'abandonnes, MOI. Tu n'as pas le droit de me faire ça. J'ai fait toutes sortes de projets pour nous trois. L'enfant est à nous. Tu n'as pas le droit de tout me voler, tu vas me tuer Gaby. (ELLE SECOUE GABY) Tu es tout ce que j'ai. Tu es tout ce que j'ai d'avenir. J'ai besoin de toi. J'ai besoin que tu vives.

GABY - Ce n'est pas en me secouant comme tu le fais que tu vas trouver des solutions. Je ne suis pas un arbre à solutions. J'ai trouvé la mienne, à toi de trouver les tiennes.

CLAUDE (HALLUCINÉE) - Non, non! Tu ne me quitteras pas, tu ne m'abandonneras pas. (CLAUDE SAUTE À LA GORGE DE GABY ET TENTE DE L'ÉTRANGLER. GABY SE DÉBAT AUTANT QU'ELLE PEUT) Si tu te tues, je te tue. Dis-moi que tu ne te suicideras pas. Dis-le moi, dis-le moi, Gaby, sinon je te tue.

CLAUDE S'EMPARE DU REVOLVER DE GABY. CLAUDE BRAQUE LE CANON SUR LA TEMPE DE GABY.

CLAUDE (HALLUCINÉE) - Si tu te tues, je te tue.

GABY (EN PANIQUE) - Attends Claude. C'est moi qui décide de ma vie, moi seule.

CLAUDE SE REND COMPTE DE L'ABSURDITÉ DE SON GESTE ET DÉPLACE LE CANON DE LA TEMPE DE GABY À LA SIENNE.

GABY - Attends! C'est *ma* balle. Elle est à moi! (DOUCEMENT)
Donne-moi le revolver. Partage avec ta grande soeur. (TEMPS) Écoute-moi. La balle est autant à toi qu'à moi, d'accord, tu y as droit autant que moi. (TEMPS) On va jouer à celle qui aura la balle la première et c'est toi qui commenceras le jeu. Tu m'entends Claude? C'est toi la première.

TEMPS

GABY - Vas-y ma chérie. Tu peux commencer.

CLAUDE APPUIE SUR LA GACHETTE. ON ENTEND UN DÉCLIC.

TEMPS

GABY PREND LA MAIN DE CLAUDE, MAIS CETTE DERNIÈRE NE VEUT PAS CÉDER L'ARME. GABY PLACE SA MAIN PAR-DESSUS CELLE DE CLAUDE ET POINTE LE CANON SUR SON COEUR. GABY APPUIE SUR LA GACHETTE. DÉCLIC.

CLAUDE REPLACE L'ARME SUR SA TEMPE. DÉCLIC.

MÊME JEU DE GABY. DÉCLIC.

CLAUDE APPUIE L'ARME SUR SA TEMPE. CHANGEMENT
D'ÉCLAIRAGE.

ÉPILOGUE

GABY - «La nuit est venue, épaisse, implacable, pour mettre le comble à ce spectacle gracieux.*»

CLAUDE (LE CANON SUR LA TEMPE) - Jamais eu si peur de toute ma vie! C'était horrible et fantastique à la fois!

GABY - «Quand le pied glisse sur la quenouille, l'on sent une sensation de dégoût ; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ; et, de même que le coeur d'un requin mort depuis une heure, palpite encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement.*»

CLAUDE (MÊME JEU) - Ga...ga...gab. Ne te retourne pas. Je suis décervelée, déchiquetée, ensanglantée de la gorge à la cheville, il ne me reste plus qu'une joue et un oeil qui pend au bout d'un nerf. Ne te retourne pas, je t'en supplie.

GABY - «Celui qui n'a pas vu un vaisseau sombrer au milieu de l'ouragan, de l'intermittence des éclairs et de l'obscurité la plus profonde, [...] celui-là

ne connaît pas les accidents de la vie.» (TEMPS) «La nuit est venue, épaisse, implacable, pour mettre un comble à ce spectacle gracieux.* »

* Reprise de certains extraits *des Chants de Maldoror* de la scène I.

DOCUMENT D'ACCOMPAGNEMENT

**RÉFLEXION SUR LE PROCESSUS D'ÉCRITURE
D'UN TEXTE DRAMATIQUE**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le document d'accompagnement proposé ici se veut davantage l'élaboration d'une démarche de création qu'un travail d'analyse.

La première partie relève d'une approche théorique de la forme dramatique. Avant d'entreprendre l'écriture de *Zanzibar*, il m'est apparu nécessaire de regarder de plus près de quelle manière se présente la communication au moment de la représentation, non pas que la communication littéraire ne concerne pas le texte dramatique, car il semble que depuis que le théâtre existe, il y ait eu divergence d'opinions quant au statut du texte dramatique. La pièce existe-t-elle de «manière autonome par rapport au texte» ou n'existe-t-elle que «mise en scène»⁵? Ce débat se poursuit d'ailleurs encore aujourd'hui. En 1987, Michel Vinaver s'est intéressé à la question et il a fait enquête auprès de 73 auteurs français. Les résultats obtenus se répartissent comme suit : «les autonomistes (du texte : 13%), les fusionnels (du texte et de la représentation : 22%), les exceptionnalistes (la pièce est rarement autonome : 11%) et la masse des cohabitationnistes (la pièce n'est pas en soi objet de lecture, mais on peut tout de même la lire : 43%»⁶.

⁵ Patrice PAVIS, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 42.

⁶ Michel VINAVER, *Le compte rendu d'Avignon* cité par Patrice PAVIS, *ibid.*

On peut constater que les avis sont diversifiés et chacun d'entre eux, je pense, est valable et défendable. La question n'est pas de savoir qui a tort ou raison, mais de voir que plus d'un point de vue est possible. Il m'apparaît toutefois difficile pour un auteur de ne pas prendre position sur le sujet, car la vision que l'on a du statut du texte dramatique est susceptible d'influencer la construction du texte. Un autonomiste et un cohabitationniste, par exemple, entrevoient l'aboutissement de l'oeuvre de manière totalement différente, le premier écrivant pour être lu, le second, davantage pour être vu et entendu. Pour ma part, je n'ai jamais envisagé d'autre vision que celle des cohabitationnistes et c'est dans cette optique que toute la première partie du document d'accompagnement s'inscrit.

La seconde partie rend compte du processus de création de *Zanzibar* ainsi que des interrogations et des réflexions qui ont entouré le travail de l'écriture. On y apprend, dans le premier chapitre, quel a été l'élément déclencheur de la création et les raisons qui m'ont amenée à opter pour la forme théâtrale. Le deuxième chapitre donne une description du processus d'écriture en tant que tel, c'est-à-dire l'abandon et la retenue dans un même temps, le va-et-vient continu entre conscience et inconscience permettant aux impressions de trouver leur cohérence dans la rationalité. On y retrouve également un énoncé du procédé utilisé en vue de concrétiser l'aspect représentation du texte.

La troisième et dernière partie consiste en un regard sur la pièce comme texte dramatique en route vers la scène. Même s'il m'est difficile de jeter un regard critique sur mon texte, de considérer *Zanzibar* comme un objet extérieur, il n'en reste pas moins vrai, comme le souligne Jean-

Pierre Ryngaert, que «toute oeuvre dramatique peut en premier lieu être saisie dans sa matérialité, dans la façon dont son organisation de surface se présente sous forme d'ouvrage»⁷. J'ai donc fait une lecture du texte *Zanzibar* en m'intéressant uniquement «aux traces les plus extérieures et les plus évidentes du texte»⁸ et en tentant, autant qu'il m'a été possible de le faire, de prendre les indications du texte pour ce qu'elles étaient : des signes autonomes.

⁷ Jean-Pierre RYNGAERT, Introduction à l'analyse du théâtre, Paris, Bordas, 1991, p. 33.

⁸ *Ibid*, p. 34.

PREMIÈRE PARTIE

APPROCHE THÉORIQUE DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE

CHAPITRE PREMIER

ÉCRIT PARLÉ, PAROLE ÉCRITE

Dans sa présentation matérielle, le texte dramatique diffère habituellement du roman (il s'agit ici d'un point de vue général de ces deux genres littéraires). On retrouve généralement dans le roman le récit d'une histoire racontée par un narrateur alors qu'au théâtre, la narration et les descriptions font ordinairement place aux dialogues des personnages (parole écrite qui sera dite par les acteurs) et aux didascalies (écrit destiné aux praticiens de la scène et à tout autre lecteur permettant une certaine visualisation de ce qui est dit et joué). C'est à l'intérieur des dialogues et des didascalies que sont souvent inscrits les divers signes qui deviendront visibles et audibles lors de la représentation théâtrale.

La lecture d'un texte dramatique se fait souvent différemment de celle d'un roman. Le lecteur de théâtre - qu'il soit praticien ou non - a en quelque sorte accès aux coulisses du théâtre, il est non seulement lecteur d'un texte dramatique, mais il assiste également, par le biais des didascalies, à la manière dont le jeu s'organise. Le texte de théâtre comme objet littéraire demande en quelque sorte au lecteur de « boucher les trous du

texte", autrement dit de construire une représentation imaginaire»⁹, il est invité à penser à la manière dont le texte peut être énoncé, donc à une possible mise en scène. C'est dans l'optique de la scène que le lecteur parcourt le texte dramatique car «[...] toute lecture du texte dramatique appelle une concrétisation/figuration qui est une sorte [sic] de "pré-mise en scène" mentale»¹⁰.

On remarque, dans le schéma suivant, élaboré par Anne Ubersfeld, que la communication littéraire s'effectue d'un individu à un autre et que l'émetteur (l'auteur) s'adresse à un seul récepteur (le lecteur). Même dans le cas où l'auteur d'une oeuvre littéraire est un collectif, le destinataire demeure toujours un seul individu à la fois : le lecteur.

Communication littéraire

émetteur-auteur	message livre (linguistique-scriptural)
[conditions de production]	récepteur-lecteur

Communication théâtrale

émetteur 1 - auteur	
émetteur 2 - praticien	[conditions de production]
message complexe	
	linguistique-phonique
	visuel-auditif
récepteur pluriel ¹¹	

⁹ Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur : lire le théâtre 2*, Paris, Les Éditions sociales, 1981, p. 10.

¹⁰ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 36.

¹¹ Anne UBERSFELD, *ibid*, p. 19.

La communication théâtrale se présente de manière différente : l'émetteur et le récepteur sont pluriels au théâtre. Sont émetteurs l'auteur du texte dramatique, le metteur en scène, les comédiens et tous les autres praticiens de la scène (scénographe, éclairagiste, costumier, etc.). Il est à noter que tous, sauf l'auteur, sont également récepteurs, auxquels s'ajoutent les spectateurs, récepteurs ultimes du texte dramatique.

Cette pluralité dans l'émission et la réception au théâtre suppose - contrairement à la communication littéraire - un certain nombre d'intermédiaires entre l'émetteur et le destinataire. Il apparaît donc que l'écriture dramatique ne dépend pas uniquement du mot écrit, mais aussi de la pluralité des signes propres à la scène. C'est dire que le message en cours de représentation se présente sous forme fragmentée, en une multitude de signes (intonations, gestes, déplacements, silences, décors, costumes, éclairages, etc.) avant d'atteindre son destinataire. Là où le lecteur parcourt les mots, le spectateur fait une lecture des corps, des mouvements, des sons, du décor, des objets, des effets de lumière, des musiques, etc. Les mots étant *représentés*, matérialisés (à travers la gestuelle, la scénographie, etc.), le spectateur ira même parfois jusqu'à oublier que l'acte d'écriture d'un texte précède le spectacle auquel il assiste.

Au théâtre, le spectateur se doit de décoder «dans l'instant» les nombreux signes qu'il reçoit s'il veut saisir le déroulement afin d'en venir à la compréhension de la représentation. Si le lecteur peut revenir comme bon lui semble sur ce qu'il est en train de lire, s'il peut, par exemple, relire certains passages qui lui semblent obscurs ou particulièrement intéressants, sauter des lignes, voire des pages entières ou poser le livre et réfléchir à ce

qu'il vient de parcourir, le spectateur ne peut en faire autant car l'image «est arrachée au torrent des signes, elle est prise sur le temps, elle se défait à mesure qu'elle se fait et la construction de l'image théâtrale (visuelle-auditive) est un plaisir acrobatique»¹². Le spectacle de théâtre n'offre aucun retour sur ce qui se joue et exige du spectateur une attention soutenue.

Il apparaît donc que le «travail» du spectateur repose sur une compréhension de l'articulation des signes que lui propose la représentation, qui est en soi une entreprise de déchiffrage par laquelle il arrive à une compréhension du spectacle. Son degré de participation dans cette lecture «active» de la représentation dépend de la forme dramaturgique utilisée par l'auteur et les praticiens. Certains textes joués peuvent être très explicites, c'est-à-dire offrir aux spectateurs une oeuvre déjà très achevée et qui dit presque tout de la représentation. D'autres formes dramaturgiques proposeront un discours plus fragmenté, plus allusif, où tout n'est pas dit mais suggéré, et qui demandera au spectateur d'effectuer un «travail» plus important.

Le lecteur choisit le moment et l'endroit où il s'abandonnera à la lecture, le spectateur, lui, se rend au théâtre à une heure précise et assiste à la représentation en présence d'autres personnes. Le théâtre est un lieu de rencontre, où des individus se rassemblent, partagent. Les rythmes individuels s'en trouvent bousculés au profit d'un élan unique. La pensée du groupe n'est plus connaissance, ni communion, mais fusion complète : «Quel enthousiasme solitaire peut égaler celui de certains auditoires? Et

¹² Anne UBERSFELD, *ibid.*, p. 333.

quelle attention, même la plus intense, peut égaler celle d'un groupe, qui n'a d'autre raison d'être que d'écouter "une voix dans un décor"?¹³.

L'émission et la réception d'un spectacle de théâtre se faisant par des êtres vivants (les praticiens, les acteurs et les spectateurs), les représentations varient donc d'un soir à l'autre. La disposition de l'espace théâtral et les états d'âme des émetteurs et des récepteurs influent directement sur le déroulement du spectacle.

¹³ André CUISENIER, Jules Romains et l'unanimité, Paris, Flammarion, 1935, p. 43.

CHAPITRE II

L'ÉCRITURE D'UN TEXTE DESTINÉ À ÊTRE JOUÉ

Le texte dramatique, celui écrit pour la scène, est une alliance de l'écrit et du dit. Structuré et organisé en fonction de la scène, il est destiné à être joué par des comédiens et nécessite la présence d'un public pour être complet. Le texte de théâtre est fait pour être *représenté* dans un espace scénique par des corps, des voix, des mouvements, des costumes, des effets de lumière, des musiques. Qu'il soit publié ou non, il est appelé à être constamment modifié et enrichi par *sa mise en spectacle*, par la créativité de chacun des praticiens de la scène et pour un public qui, dans une certaine mesure, le complète. La représentation est en mouvement. Elle s'enfuit et ne revient pas. Parce que chaque mise en scène signifie la construction d'un nouveau système de signes (le choix d'une nouvelle distribution, la présentation de l'oeuvre sous un angle différent), la publication du texte dramatique représente moins l'aboutissement de l'oeuvre qu'une des étapes du processus de création.

Toutefois, la transposition du texte dramatique, cette transformation que subit l'oeuvre écrite, ne signifie pas nécessairement que la scène est la partie manquante du texte (le texte de théâtre possède une spécificité indépendamment de la représentation), mais on saurait difficilement parler

de texte dramatique sans en envisager la pratique scénique et la représentation qui vient le compléter par un saut dans une dimension artistique différente. C'est cette matérialisation du texte en représentation par des acteurs, devant un public, qui donne à l'oeuvre de théâtre sa pertinence.

Le théâtre est le lieu du regard et de l'écoute. Il y a les regardants et les regardés, les écoutants et les écoutés. Écrire pour le théâtre signifie donner à voir et à entendre *un moment de vie* (par le biais d'une construction dramatique). Toute la préparation du texte est faite dans le but de rendre le plus percutant possible *ce moment de vie*.

Le texte de théâtre sous-entend une écriture dans l'espace, une écriture *à la verticale* : « [...] le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ; la parole fuse aussitôt en substances »¹⁴. Il s'agit moins d'écrire des mots que des paroles, des gestes, des actions, des musiques émanant des corps puisque « le mode d'expression au théâtre ne consiste pas en mots, mais en personnes qui se meuvent sur scène en employant des mots »¹⁵. La conception de la mise en scène occupe donc une place prépondérante à l'intérieur du travail de l'écriture de l'auteur dramatique. L'apparence physique des personnages, leur gestuelle, les accessoires qu'ils utiliseront, l'espace à l'intérieur duquel ils évolueront, le rythme de la pièce et l'univers sonore sont autant d'éléments qui orientent l'écriture vers la scène.

¹⁴ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 42.

¹⁵ Ezra POUND cité par Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 91.

DEUXIÈME PARTIE

LES ÉTAPES DU PROCESSUS DE CRÉATION DE *ZANZIBAR*

CHAPITRE PREMIER

L'ÉMOTION PROJETÉE AU DEHORS

La thématique de *Zanzibar* n'est pas le fruit d'une réflexion, mais l'après-coup de l'apparition d'une image : une femme enceinte décidée à mettre fin à ses jours. Paradoxe effroyable qui m'a donné un vertige dont je n'oublierai jamais la violence : le corps d'une femme devenu lieu de rencontre de la naissance et de la mort.

De machine de vie, cette femme se transformait en machine de mort. Qu'est-ce qui la poussait à vouloir se suicider? Je ne pouvais répondre à cette question, je ne voyais aucun motif à cette mort volontaire. Tout ce que je savais d'elle, c'est que cette femme avait prévu sa grossesse dans le seul but de se donner la mort avec l'enfant. Mais pourquoi vouloir se suicider avec un enfant dans son ventre? A cette question, deux réponses sont survenues : pour ne pas mourir seule et pour donner à un être humain la plus belle vie, à savoir vivre et mourir dans le ventre de sa mère.

La thématique de *Zanzibar* consiste donc en une triple problématique, à savoir le droit de vie et de mort sur sa propre personne, sur celle de son enfant et la conséquence sur le devenir de l'humanité. Sujet dérangeant, certes, et intéressant au niveau des idées, mais difficile à

mettre en action. Comment en effet faire passer à la scène un texte qui repose sur une préoccupation philosophique existentielle? Le roman ne se prêterait-il pas mieux à ce genre de propos? La thématique ne gagnerait-elle pas à se développer à l'intérieur des pages d'un livre plutôt que sur une scène? Chacune de ces interrogations amenait avec elle inlassablement la même phrase : l'histoire de cette femme doit être vécue, vue et entendue par des êtres vivants. Peut-être était-ce la clarté de la première image de Gaby qui me poussait à vouloir la reproduire de manière concrète, c'est-à-dire à travers le corps d'une comédienne? Peut-être était-ce le désir de projeter au dehors l'intensité de l'émotion qui m'habitait depuis la création du personnage afin qu'elle soit montrée et reçue par d'autres êtres vivants pour enfin l'exorciser? Je sentais fortement la nécessité de matérialiser la violence de cette émotion pour qu'elle devienne tangible, de «crier des affaires au monde»¹⁶.

Il y a de cela bien sûr, mais l'urgence et la gravité de la situation de Gaby suggéraient également un règlement sans interruption, une émission et une réception sans échappatoire, sans autre arrêt que ceux marqués par la mise en scène, dans un souffle qui ne tombe qu'à la fin. Le déroulement implacable du théâtre s'imposait de lui-même avec cette urgence inscrite au coeur même de tout spectacle de théâtre.

¹⁶ «J'ai l'impression qu'au théâtre on est là pour crier des affaires au monde et que quand t'écris un roman tu racontes une histoire à l'oreille de ton meilleur ami» Michel TREMBLAY cité par Jean ROYER, «Le théâtre de Tremblay-Brassard» dans Le Devoir, 12 avril 1980, p. 19.

Il m'est apparu, au début même de l'écriture, que l'aventure de Gaby appelait de nombreux silences qui occuperaient une place centrale dans le texte. Le théâtre offre une confrontation actualisée de ces deux univers : la parole et le silence. En représentation, le silence représente un matériau d'une grande richesse parce qu'il s'entend, se voit, se palpe et permet au sous-texte d'émerger et de nourrir le jeu. Sur scène, un silence inattendu de 10 ou 15 secondes qui intervient entre des personnages suscite chez le spectateur diverses réactions qui, selon le contexte, iront de l'inquiétude à l'embarras en passant par l'étonnement jusqu'au rire. Le silence au théâtre n'est pas absence de paroles, mais une parole non dite qui se fait entendre chez chaque spectateur. Ce n'est pas un vide, mais un plein.

CHAPITRE II

DE L'ÉCRITURE À LA LECTURE

Anne Ubersfeld parle du théâtre comme d'une *dangerosité*¹⁷, de quelque chose à mi-chemin entre deux dangers : le spontanéisme et l'intellectualisme. Trop de l'un annule l'effet de l'autre, mais tous deux sont essentiels, l'idéal étant une combinaison parfaite de l'intuition et de la rationalisation. Didier Anzieu, pour sa part, compare le créateur au rêveur disant qu'il «entre dans une illusion, où une partie de lui est endormie et une autre éveillée, avec une conscience plus aiguë de ce qui se passe dans son esprit»¹⁸.

Afin de laisser le texte s'écrire, j'ai abordé l'écriture en acceptant de lever les barrières de la censure et de travailler avec l'informe, le flou et l'inachevé pour ensuite (et parfois dans un même temps) céder la place à l'ordre et la logique afin que s'inscrivent dans le texte une organisation, une cohérence. Bien qu'il n'ait pas toujours été facile d'établir une certaine distance entre mon texte et moi, j'ai choisi d'accorder une place aussi importante au travail de remaniement qu'à la coulée de l'inconscient. C'est

¹⁷ Propos recueilli lors d'une conférence d'Anne Ubersfeld intitulée «Lecture et invention de la scène» donnée à l'Université du Québec à Montréal, le 16 novembre 1992.

¹⁸ Didier ANZIEU, Le corps de l'oeuvre, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1981, p. 99.

en gardant toujours en mémoire que l'inspiration représente le point de départ et non le point d'arrivée et que (re)travailler le texte avec une certaine rigueur ne signifie en rien la mort de l'oeuvre, que je suis entrée dans l'écriture de *Zanzibar*.

Un autre «danger» guette l'auteur dramatique : oublier qu'il n'est pas seul dans l'aventure de la création, que les praticiens de la scène continueront le travail amorcé :

[...] il faut avoir l'humilité, quand t'écris du théâtre, de savoir que du monde va prendre ton texte et en faire un spectacle. Un metteur en scène va apporter quelque chose qui vient de lui ; les acteurs vont apporter un autre crémage ; le décorateur, l'éclairagiste, etc. Le vrai théâtre, c'est quand le monde s'assoit et que le show commence. Tout ce qui vient avant, c'est les morceaux d'un puzzle.¹⁹

Certains auteurs préfèrent écrire seul et ne rencontrer un metteur en scène qu'une fois le texte écrit. Chaque auteur peut choisir de travailler seul, en collaboration avec un metteur et des comédiens ou en collectif, avec d'autres auteurs. Pour ma part, j'ai choisi de m'approcher le plus près possible des réalités de la scène, de tout ce travail de montage qui se fait avant que le spectacle ne commence. Une de mes principales préoccupations au cours de la construction du texte a été de m'assurer que *l'action dramatique s'écrivait*, que le texte représente avant tout une partition pour acteurs, un canevas d'actions et de gestes à jouer et non pas

¹⁹ Michel TREMBLAY cité par Jean ROYER, *loc. cit.*

uniquement une succession d'états et d'émotions. «Un bon texte de théâtre est un formidable potentiel de jeu. Ce potentiel existe indépendamment de la représentation et avant celle-ci»²⁰. À l'intérieur de ce que le personnage dit, on retrouve ce qu'il fait, le geste qu'il pose, en un mot une action. Ce sont ces actions des personnages que je me suis efforcée d'inscrire au coeur des mots afin d'écrire l'action dramatique²¹. Il était moins question pour moi de faire sens par la parole et l'imaginaire que de véhiculer le sens à travers l'action même. Le sujet devenait objet ; le thème, situation ; les personnages, comédiennes ; les paroles, jeu.

Afin de me permettre le plus souvent possible d'être en contact direct avec les différents éléments d'une représentation à venir et de rapprocher mon écriture de la salle de répétition, j'ai fait appel aux connaissances et aux conseils d'un metteur en scène-scénographe et de deux comédiennes. La rencontre de l'écriture dramatique (auteure), de la conception de l'écriture scénique (metteur en scène-scénographe) et du jeu des comédiennes a permis d'intégrer à la dramaturgie de *Zanzibar*, à la fois espace, objets, mouvements et public. Certaines périodes d'écriture ont donc été suivies d'un intervalle de jeu où le texte en chantier était soumis à un *test de résistance*. Cette étape du travail consistait en une lecture libre par les comédiennes afin de vérifier la cohérence des personnages, la résonance des mots, d'éclairer certains mystères du texte tout en le débarrassant de certains éléments inutiles. Cette manière d'aborder la création, inspirée du travail des auteurs de canevas de la *commedia dell'arte* mène, me semble-t-il, à une écriture économique parce que

²⁰ Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 24.

²¹ «Le passage d'un stade à l'autre, d'une situation de départ à une situation d'arrivée décrit exactement le parcours de toute action» Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messinor/Éditions, 1987, p. 95.

s'articulant autour de la spécificité de la scène et reposant avant tout sur le jeu du comédien, dans sa relation avec le public.

Les transformations du texte ont été évidemment nombreuses et je ne crois pas qu'en dresser la liste soit d'un intérêt ou d'une aide quelconques pour le lecteur (d'autant plus que ces transformations sont souvent le résultat d'un travail de l'inconscient, elles sont donc difficiles à nommer et plus encore à expliquer). Je ferai toutefois mention d'une découverte qui, à mon avis, a permis à la création de prendre véritablement son envol.

Une des premières versions de *Zanzibar* montrait déjà la chute imminente des deux personnages (inscrite aujourd'hui dans la première scène de la pièce). Cette chute cependant, au lieu d'être condensée en une seule scène, procédait d'un saut brusque et radical d'un univers réaliste (scènes 1 à 6) à un univers fantastique proche de l'absurde (scènes 7 à 10), d'un passage du réel et de la vraisemblance au fantasmatique et au jeu. Un atelier de lecture avec les comédiennes m'a révélé qu'au coeur même de ce dérapage se trouvait l'univers dans lequel évolueraient les personnages tout au long de la pièce : le fantasme et le cauchemar.

J'ai retrouvé dans *Les Chants de Maldoror*, ce même univers étrange et étouffant à l'intérieur duquel tout est possible et permis. Les affinités entre *Zanzibar* et les passages tirés des *Chants de Maldoror* se situent au niveau de l'atmosphère, qui est cauchemardesque et fantasmatique de part et d'autre, comme si les textes s'étaient «reconnus» pour se fondre l'un dans l'autre et n'en former plus qu'un. Et c'est précisément à partir de cette «heureuse rencontre» que les personnages de *Zanzibar* se sont mis peu

à peu à se façonner, les actions à s'inscrire et l'action dramatique à se développer.

CHAPITRE III

LE JEU ET LE RAPPORT SALLE-SCÈNE AU CENTRE DE L'ÉCRITURE

J'ai choisi d'inscrire l'élément jeu dans la structure profonde du texte. Aussi la conception des personnages a été élaborée à partir du point de vue de l'action et non d'un point de vue psychologique, cette *extériorité* très prononcée des personnages suggère un jeu très ancré dans le corps. Ces personnages tout en reliefs, se définissent par les actions qu'ils accomplissent et ils n'appellent plus la question «qu'est-ce qu'il pense en disant ceci ou cela?» mais plutôt «que veut-il obtenir en disant ceci ou cela?». Les enjeux du drame deviennent des jeux corporels, le corps étant le lieu où les émotions prennent forme, se manifestent, se voient.

La construction du texte repose sur un jeu allusif, un jeu *incomplet*²² et subtil des comédiennes, qui demande à l'imaginaire du spectateur de suppléer au manque. Dès le départ, *Zanzibar* ne tend pas à créer de mystères ou d'intrigues autour du récit. La première scène dévoile au public, sous forme stylisée, la totalité de la fable, la totalité de l'intrigue, et

²² Le jeu allusif est un jeu qui ne dit pas tout et qui peut apparaître incomplet du point de vue de l'école naturaliste.

du coup, la fait disparaître. Ce qui retient alors l'attention n'est plus de l'ordre du «qu'est-ce que ça raconte?» mais du «comment l'histoire sera-t-elle racontée?». L'approche de l'écriture se présente donc différemment de celle demandée par l'école naturaliste.

Le public connaissant dès le départ la situation dramatique, les comédiennes ont moins à se préoccuper d'expliquer la fable et de développer l'intrigue (ce qui n'est plus nécessaire), que de se concentrer sur le jeu proprement dit. Conscientes que *le spectateur sait de quoi elles parlent*, les comédiennes orientent leur jeu vers l'évocation, leurs gestes ne sont alors qu'esquissés, leur jeu est *troué*. Le spectateur, de son côté, accompagne les comédiennes, achevant leurs phrases, complétant les images suggérées et les mouvements amorcés. Il s'implique alors dans ce qui se joue, et devient à son tour créateur. Les adresses au public (scènes 1, 2, 3, 8) lui démontrent également que sa présence et sa participation sont non seulement souhaitables mais nécessaires au déroulement du spectacle. J'ai voulu que le public se sente concerné par l'histoire de ces deux soeurs, qu'il *joue le jeu* avec elles, qu'il entre lui aussi dans l'aventure.

Ce choix de faire entrer le spectateur au coeur même du jeu amène un autre choix, celui de l'espace scénographique, c'est-à-dire de «l'organisation spatiale, à l'intérieur d'un lieu théâtral, qui met en relation les émetteurs et les récepteurs du spectacle»²³. La communication entre la salle et la scène varie selon le choix d'une certaine organisation de l'espace plutôt qu'un autre.

²³ Louise VIGEANT, La lecture du spectacle théâtral, Laval, Mondia, 1989, p. 37.

Louise Vigeant dénombre huit possibilités d'aménager l'espace : le *dit* traditionnel, à rapport frontal, rectangulaire, en rond, l'amphithéâtre ou hémicycle, l'aire de jeu en croix, les aires de jeu multiples et l'espace éclaté²⁴. Bien que les possibilités soient assez nombreuses, il y a certains espaces scénographiques qui, me semble-t-il, s'appliqueraient difficilement dans le cas de *Zanzibar* qui est un théâtre de l'intime, où l'espace, sans être totalement clos, n'est pas non plus totalement ouvert. J'ai éliminé d'emblée l'amphithéâtre (avec ses gradins en demi-cercle), l'aire de jeu en croix (avec son centre et ses passages troués dans l'assistance), les aires de jeu multiples (avec ses aires de jeu dispersées à travers la salle), l'espace en rond (les spectateurs entourent la scène) ou l'espace éclaté (à l'intérieur duquel on distingue plus ou moins bien la frontière entre comédiens et spectateurs) qui accueilleraient difficilement, à mon avis, une pièce intimiste. L'approche du jeu, comme je l'ai mentionné, ne tend nullement vers le réalisme, ainsi l'espace traditionnel «qui met face à face une salle où est assis le public et une scène à l'italienne» et qui représente «la scène idéale pour le jeu naturaliste»²⁵ n'a jamais été une option que j'ai envisagée.

Selon la conception que j'ai de mon texte joué, il me semble que l'espace frontal pourrait à la fois préserver le côté intime de ce que vivent les personnages tout en offrant la possibilité au spectateur d'être complice de ce qui se joue. Cet espace scénographique permettrait de placer :

les deux groupes face à face mais sans qu'il y
ait de véritable scène à l'italienne ; par

²⁴ Louise VIGEANT, *ibid*, pp. 37-39.

²⁵ *Ibid*, p. 37.

exemple, le jeu pourrait avoir lieu de plain-pied avec le public, ou encore, l'aire de jeu pourrait ne pas présenter un aspect aussi fermé, cloisonné que la scène traditionnelle. On parlerait alors d'une aire de jeu frontale ouverte.²⁶

L'aire de jeu frontale ouverte m'apparaît l'espace scénographique le plus intéressant parce qu'il permet d'établir une relation toute en subtilités entre la salle et la scène, celle-là même que l'on retrouve au coeur du texte *Zanzibar*.

²⁶ *Ibid*

TROISIÈME PARTIE

REGARD SUR LE TEXTE

CHAPITRE PREMIER

LE TITRE

Le titre étant le premier et parfois le plus petit énoncé du texte, il représente en quelque sorte la vitrine de l'oeuvre. Qu'il soit bavard ou formé d'un seul mot, il fait figure de premier repère et peut tantôt annoncer, tantôt déjouer le sens.

Le mouvement même de la pièce ainsi qu'une des plus grandes préoccupations du personnage principal (Gaby percevant la vie comme un jeu de roulette) m'ont fait opter pour le titre *Zanzibar* (appelé aussi zanzi) qui est un jeu de hasard se jouant avec trois dés. On retrouve dans *Zanzibar* trois personnages (Claude, Gaby et son enfant) qui risquent à tout moment de perdre la vie. La vie comme jeu de hasard.

Ce mot réfère également à une île corallienne de l'océan Indien, au large des côtes du Tanganyika, avec lequel Zanzibar forme la Tanzanie. Zanzibar est également le nom d'un état et d'une capitale qui furent longtemps le grand port de l'Afrique orientale. La vie comme curiosité et exotisme.

Un boîte de nuit de Trois-Rivières s'appelle aussi *Zanzibar* et un bar de Montréal a déjà été aussi baptisé du même nom. La vie comme lieu de licence.

Le titre offre donc plus d'une possibilité. Que l'on sache ou non l'intention de l'auteur, que l'on sache ou non que *Zanzibar* signifie un jeu de hasard importe plus ou moins. Que l'énonciation du mot *Zanzibar* évoque l'exotisme, les pays lointains, le mystérieux, le merveilleux ou la vie nocturne avec ses excès et ses plaisirs illicites, on ne s'éloigne pas pour autant de la pièce. *Zanzibar* est un univers étrange, menaçant et fascinant à la fois, où douceur et cruauté se rencontrent, s'entremêlent. Quelle que soit l'interprétation que l'on en fasse, le titre renvoie chaque fois à ce lieu flou, bizarre et inquiétant qu'est celui de *Zanzibar*.

CHAPITRE II

LES CITATIONS

La citation est un corps étranger dans mon
texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en
propre, parce que je me l'approprie.

Antoine Compagnon²⁷

Le recours à la citation fait retentir la lecture dans l'écriture, l'auteur
prélève les mots lus et les greffe au texte qu'il est à écrire parce qu'il veut
dire autre chose, quelque chose de différent :

La citation n'a pas de sens en soi, parce
qu'elle n'est que dans un travail, qui la
déplace et qui la fait jouer. [...] Le même
objet, le même mot change de sens selon la
force qui se l'approprie : il y a autant de sens
qu'il y a de forces susceptibles de s'en
emparer [...] Le sens de la citation, ce serait
donc la relation instantanée de la chose à la
force actuelle qui l'investit.²⁸

À la lecture de *Zanzibar*, le guillemetage et la note qui l'accompagne
permettent au lecteur non seulement de constater qu'il y a citation, mais

²⁷ Antoine COMPAGNON, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979, p. 31.

²⁸ *Ibid*, p. 38.

aussi d'en connaître la source. On retrouve la même présentation de la citation chez Dominic Champagne, dans la première scène de *La répétition*.²⁹ Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*), pour sa part, ne donne aucune indication au lecteur en ce qui a trait à l'auteur ou au titre de l'oeuvre citée, seul le guillemetage dans le texte permet d'y reconnaître une citation³⁰. L'oeuvre de théâtre pouvant être lue et/ou entendue, un problème se pose, celui de la source de la citation, lors de la représentation. Le fait d'entendre des passages cités sans savoir qui en est l'auteur équivaut, en quelque sorte, à lire une oeuvre romanesque dans laquelle les citations ne sont pas guillemetées et se fondent au texte qui les accueille.

Si toutes les citations dans le faire autorité propre aux textes didactiques sont soumises à un guillemetage en règle, dans les oeuvres littéraires, elles ne sont pas toujours mises en valeur par des signes typographiques. [...] Les romanciers modernes, comme Ducharme ou Poupart, non seulement utilisent à l'envi clichés modifiés et proverbes, mais intègrent des bouts de phrases, tirées d'autres oeuvres, à leur prose sans en souligner la présence ; il s'agit bien d'un jeu non innocent qui caractérise une pratique consciente de l'intertextualité.³¹

Dans *Zanzibar*, les citations installent des univers, d'une part une ambiance de suffocation, de mystère et d'agonie qui est celui de Gaby (scène 1) et, dans une certaine mesure, celui de la pièce entière et, d'autre

²⁹ Dominic CHAMPAGNE, *La répétition*, Montréal, VLB, 1990, p. 15.

³⁰ Bernard-Marie KOLTÈS, *Roberto Zucco suivi de Tabataba*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 45, 50.

³¹ Patrick IMBERT, *Roman québécois contre roman et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 96.

part, un climat de délire livresque qui montre la perte de contrôle du personnage (scène 7).

J'ai mentionné dans les didascalies que le ton des passages cités devait être récitatif afin que le public puisse se rendre compte qu'il s'agit bien d'une citation. Il n'est pas nécessaire qu'on reconnaisse ici l'auteur, mais plutôt l'emprunt. Il m'apparaît essentiel que le spectateur sache que le discours de Gaby est emprunté, d'abord pour connaître le personnage parce que d'entrée de jeu, on se rend compte que Gaby a un intérêt certain pour la lecture (elle cite un texte de mémoire). On ne s'étonnera pas, dans les scènes à venir, de sa grandiloquence, de son langage hybride à travers lequel on reconnaît une influence littéraire. De plus, le fait de montrer que Gaby utilise des phrases *toutes faites* pour exprimer son mal être, qu'elle s'y accroche pour ne pas sombrer, permet au spectateur de comprendre qu'il est difficile pour elle de parler en son nom, de lever son masque et de *revenir à elle*.

CHAPITRE III

LA PAROLE ET L'ACTION

La rencontre de différents styles d'écriture dans le texte crée des moments dramatiques et des effets théâtraux inattendus. La diversité des genres permet à l'action d'être constamment relancée par la parole qui fuse de toutes parts et rompt avec le code prévisible.

Scène 1

Les deux personnages sont entraînés dans une chute, dans une descente aux enfers : Gaby, au coeur d'une tempête, va vers le naufrage alors que Claude, en pleine catastrophe aérienne, se dirige droit vers l'écrasement. Bien qu'elles se dirigent toutes deux vers la mort, leur situation diffère : Gaby fait l'expérience oppressante et étouffante de l'enfermement, de la noyade alors que Claude connaît l'angoisse et l'ivresse de l'espace et de la chute. Aussi voit-on apparaître, dans le récit, deux formes de langage qui viennent souligner encore davantage l'angoisse de l'une et de l'autre.

La sinuosité, la longueur et la complexité des phrases de Lautréamont installent un climat de lourdeur, de suffocation, d'impuissance et de lente agonie. Ces mots, *arrachés* à la langue écrite, sont autant de bouées auxquelles Gaby semble vouloir s'accrocher dans son désir de «narguer la mort», de sombrer «avec majesté». Claude, de son côté, comme étourdie par sa descente vertigineuse, donne dans les phrases courtes, haletantes, plus près de la langue orale, c'est-à-dire où les mots s'expriment et se jouent à travers le corps. Le temps presse, le discours est en feu, les mots se bousculent à la sortie, il faut dire beaucoup et vite. Les images s'échappent d'un tourbillon de mots, bondissent et partent dans toutes les directions dans un sauve-qui-peut général.

Mais un changement de ton et de rythme survient soudainement peu avant la fin de la scène. Les mots de Claude s'immobilisent tout à coup, se mettent à piétiner et tombent comme des gouttes de plomb («Ga... ga...gab» p.4). Le récit structuré de Gaby se transforme à son tour, perd brutalement sa cohérence initiale par l'arrivée d'un discours déconstruit et hybride dans lequel s'entrechoquent les mots de Lautréamont et de Gaby (Danger à qui dirige ses yeux vers ce fruit amer du devant maternel» p. 5). Cette rupture inattendue dans le discours, provoquée par le dérapage des mots, marque le début d'une nouvelle situation. L'état de crise dans lequel se trouvent les personnages depuis le début demeure, mais il se modifie au moment où Claude interpelle Gaby et les récits, parallèles jusque-là, semblent glisser vers une parole en quête de destinataire.

Scène 2

La rencontre des récits amorcée dans la scène précédente s'installe et prend la forme d'un dialogue. Mais le discours de l'une et de l'autre part dans tous les sens, les mots s'amuse à formuler nombre de questions, mais peu de réponses à l'autre. Les mots jouent et disent, mais n'écoutent pas. Quelques tirades (pp. 12, 16) viennent interrompre l'envolée rapide des répliques du dialogue, mais la parole n'en fait que dévier davantage. La tirade de Claude (p. 16), qui est la reprise de la tirade de Gaby (p. 12) mais à l'envers, montre bien cette manière qu'a la parole de jouer et de ne dire qu'à demi, de se contredire, quand ce n'est pas pure impuissance de la parole.

Scène 3

Le discours fait ici plus d'une fois volte-face. Le dialogue-interrogatoire de la scène 2 cède la place à une longue tirade de Claude (pp. 18-19) chargée d'un vocabulaire emprunté à la foire et au discours du bonimenteur. Le langage de Gaby prend lui aussi une direction opposée à celui de la scène précédente pour donner dans la rime (pp. 20-23). Dérapage encore du discours de Claude (p. 22-24) alors qu'elle commence à rêver à haute voix et à imaginer son avenir avec Gaby et l'enfant alors que Gaby reste sur sa lancée.

Scène 4

La sortie de Gaby met fin soudainement à la rêverie de Claude et le registre change une fois de plus. Claude et Gaby s'engagent dans un jeu de cache-cache où la parole représente le seul indice de la présence de l'autre. Les mots se font écho et l'éloquence des silences donne de la force à ces jeux tantôt sexuels, tantôt cruels entre les soeurs. Claude ne parle qu'au début de la scène, et c'est à travers le langage emprunté à la chanson et au conte d'enfants qu'elle le fait. Lorsque le jeu tourne à la cruauté, Claude perd sa capacité d'élocution (pp. 32-33) et tombe dans le mutisme. Gaby, de son côté, mène le jeu et met Claude au défi d'obéir à tous ses ordres. Le discours de Gaby se présente d'abord sous forme interrogative («tu le ferais?» p. 29 ; «le ferais-tu aussi?» p. 30) et se fait plus insistant, plus ferme par la suite par la forme impérative («répète après moi» p. 31 ; «va-t-en» p. 32 ; «détourne ta contemplation», «écoute bien ce que je te dis», «quitte ce lieu d'épouvante» p. 33). Les paroles de Gaby gagnent en intensité et en force du fait que le personnage est hors-scène. Et ces demandes-ordres, portées uniquement par la voix de Gaby *hors-monde*, poussent le jeu toujours un peu plus loin, jusqu'au débordement, jusqu'à l'effondrement de Claude.

Scène 5

Dès son entrée et jusqu'à la fin de cette scène, Gaby adopte un langage seigneurial. On reconnaît dans l'enflure du discours et la grandiloquence de Gaby le vocabulaire du militaire («cette initiation

exigera de toi d'accomplir des actes de bravoure», celui du chevalier («tu auras l'extrême privilège d'être sacrée [...] *Auguste Chevalière* » p. 39) ; celui de la royauté («Que ferais-je d'un sujet qui, plutôt que de brandir fièrement l'épée, se jetterait à genoux comme un vulgaire laquais?» p. 34), («Qu'on m'apporte ma couronne et mon sceptre!» p. 35) et celui du prêtre («Que mon rèèèèèègne saigne! Que mon nom soit inégalé!» p. 36). Claude entre dans la ronde et endosse le personnage du sujet de la Reine («À vos ordres Majesté» p. 35). Les répliques de Claude se limitent à quelques mots et veut-elle à deux reprises se lancer à son tour dans des tirades que Gaby, la Reine, lui coupe chaque fois le souffle (pp. 38-39). Bien que différent sur plusieurs points, le discours des deux soeurs a en commun la gratuité de la parole. Qu'il s'agisse de la verbosité de Gaby ou de l'incohérence des courtes phrases de Claude, la gratuité de la parole est partout présente et le sens du discours semble sans cesse se trouver ailleurs que dans l'enchaînement des mots. Derrière la grandiloquence et le dérapage des mots se dissimulent les frayeurs et les espoirs des deux femmes.

Scène 6

Un nouveau jeu débute, un autre univers est créé par Gaby à l'intérieur duquel sa voix est, comme à la scène 4, le seul repère de Claude. Les mots de Gaby, toujours doubles, donnent sur un discours où se rencontrent vérité et mensonge, douceur et cruauté, vie et mort. L'utilisation que fait Gaby du *revolver-tortue* installe une tension érotique et incestueuse entre les soeurs et, à ce rapprochement physique, s'ajoute

l'union complice de la parole. (p. 51). Surgit alors une menace semblant provenir de l'extérieur.

Scène 7

La frayeur et l'inquiétude que provoque le *silence-peur* fait aussitôt basculer le discours dans une série de courtes répliques où le souffle manque et où même l'énonciation de la parole semble représenter un danger. Au plus fort de l'état de crise (pp. 61-62), les répliques ne sont plus qu'enchaînements de citations (Gaby), d'expressions idiomatiques et de dictons (Claude), la parole se fait par automatisme, comme un déferlement rapide de ce qui est profondément inscrit dans la mémoire. Toute l'intensité des émotions se déverse dans les mots et fait dévier constamment le sens de ce qui se dit. La fin de la scène nous montre à quel point les soeurs ont perdu le contrôle de la parole : Gaby fond en larmes alors que Claude tente de se redonner du courage dans un discours incompréhensible (p. 62).

Scène 8

Après la sortie fracassante de Claude, Gaby se parle à voix haute. On sent maintenant chez elle un grand calme, elle parle de rémission, de gloire, de cadeau, d'ange (p. 63). Le revolver qu'elle sort de sa poche et qu'elle dirige vers sa tête explique aussitôt le motif de cet apaisement soudain : Gaby semble prête à mettre son projet à exécution. Gaby ne cesse

de répéter les mêmes mots (ceux des trois premières répliques), mais sans suite logique (pp. 65-66) pour ensuite s'enfermer de plus en plus dans l'univers qui est le sien (p. 66). Claude entre, narre en détails un «combat mémorable» (p. 64), après quoi elle aperçoit Gaby et tente de l'approcher, mais en vain.

Scène 9

Rupture de ton. Claude endosse le rôle de meneur de jeu et oriente son discours de manière à dissuader sa soeur sans que cette dernière ne s'en rende compte. Claude sort totalement du jeu, adopte soudain un discours qui fait appel à la raison, au réel de la situation. Elle tente ainsi de retenir Gaby, elle échoue. Gaby arrive tant bien que mal à demeurer dans son monde et résiste fortement lorsque Claude tente de l'en sortir. Ce n'est qu'à la fin que Gaby et Claude se retrouvent face à face et qu'elles se dévoilent les peurs et les espoirs qui les habitent pour ensuite s'engager dans un dernier jeu, un jeu de mort où le silence pèse et prend tout l'espace.

Prologue

Le retour aux premières répliques, aux mots de Lautréamont et à ceux succédant à la catastrophe aérienne de Claude, renvoie maintenant à l'univers d'après la chute, cet univers dont ni Gaby ni Claude ne pourront

s'enfuir. Les mots ne sont plus que redites enfermés qu'ils sont dans un mouvement circulaire.

CONCLUSION

Mon projet de création comportait deux défis, celui d'écrire pour une première fois, une pièce de théâtre et celui de répertorier et de décrire ce qu'ont été les différentes étapes de l'écriture de *Zanzibar*. Le premier m'a demandé le plus souvent de faire appel à l'imagination et à l'inconscient, ma création étant d'abord une démarche introspective, le second, de prendre distance par rapport à mon texte. Deux défis, deux manières différentes d'aborder le texte à écrire, l'une étant presque la démarche inverse de l'autre.

La rédaction du document d'accompagnement de *Zanzibar* s'est révélée non seulement un complément, mais aussi un prolongement du travail de création. Ce travail plus technique exige de prendre un recul, de regarder la création sous un angle différent, c'est-à-dire non plus de l'intérieur, mais de l'extérieur. J'ai dû me poser en intermédiaire entre mon texte et moi, me placer en observatrice de ma création, de la décrire, de la nommer. Cette «observation» de *Zanzibar* est venue enrichir ma lecture, m'a aidée à percer certains mystères, offrant ainsi à la création de nouvelles possibilités. L'élaboration du document d'accompagnement de *Zanzibar* a contribué, d'une part à faciliter le travail de remaniement de la pièce et d'autre part à faire une réflexion plus approfondie sur mon expérience de l'écriture d'un texte dramatique.

«J'ai fait ce livre comme une maladie... Je ne pouvais pas plus ne pas l'écrire que je peux aujourd'hui ne pas l'avoir écrit»³² écrivait André Gide après avoir complété *L'immoraliste*. De même, je n'ai pas l'impression d'avoir vraiment choisi d'écrire *Zanzibar*, celle-ci s'est plutôt imposée comme un état de fait, comme le reflet de mes propres préoccupations. *Zanzibar* est apparue à une étape particulière de ma vie, celle de l'approche de la quarantaine. Il arrive souvent que cette étape en soit une de passage et que l'individu passe en revue tout ce qu'il a fait et évalue tout ce qu'il reste en lui de non accompli. De même, il prend davantage conscience des limites, de la fin, de la mort qui se profile à l'horizon, du passage des êtres, de l'éventuel, de l'inéluctable. Cette prise de conscience du passé et de l'avenir qui reste représente une étape importante et correspond souvent à un moment de crise. Aussi la création résultant de cette étape du milieu de la vie correspond, selon Didier Anzieu, à un désir de régénération, de «réparation» par le deuil :

Avec la maturité, l'oeuvre devient le produit d'un deuil qu'il faut faire, non seulement celui d'un être cher, mais celui d'une union imaginaire du tout-petit (qui a subsisté en nous) avec la mère toute puissante [...] de ce que l'on n'a pas eu et que l'on n'aura jamais, le deuil de sa propre mort inévitable à venir un jour, ou qui est déjà là, silencieuse et active, dans un organe du corps ou de la pensée.³³

³² André GIDE, *Correspondances* cité par Marie-Denise Boros AZZI, «l'Acte Gratuit : Une Mise en Abyme du Processus Créateur chez André Gide» dans *Modern Language Studies*, vol. 15, no 4, (automne 1985), p. 130.

³³ Didier ANZIEU, *op. cit.*, p. 58.

objet artistique aux portes d'une autre naissance. Le texte a une certaine autonomie, mais il n'a pas franchi l'étape du passage à l'oralité, le passage à la scène et n'existera véritablement, pour moi, qu'à travers les comédiennes, devant un public. «Il en va d'une oeuvre comme d'un nouveau-né : rester au monde où il a été mis exige des soins ; il faut le présenter à l'entourage pour qu'il soit connu et reconnu»³⁴. *Zanzibar* doit maintenant sortir de l'intime et devenir publique, être exposée aux regards, confrontée aux réalités du spectacle.

³⁴ *Ibid*, p. 130.

BIBLIOGRAPHIE

ABIRACHED, Robert, La Crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Grasset, 1978, 506 p.

ANZIEU, Didier, Le corps de l'oeuvre, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1981, 372 p.

AZZI, Marie-Denise Boros, «L'acte gratuit : une mise en abyme du processus créateur chez André Gide» dans Modern Language Studies, vol. 15, no 4, (automne 1985), pp. 124-134.

BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, 277 p.

BAUDRILLARD, Jean, De la séduction, Paris, Galilée, 1979, 248 p.

BERGE, André [et al.], L'Acte gratuit, Paris, Arcane 17, coll. «Non Lieu», 1985, 62 p.

BERGMAN, Jerry, «The tragic story of two highly gifted, genius-level boys» dans Creative Child and Adult Quaterly, vol. 4, no 4, (1979), pp. 222-233.

BERRY, Madeleine, Jules Romains ; sa vie, son oeuvre, Paris, Éditions du Conquistador, 1953, 308 p.

CHAMPAGNE, Dominic, La répétition, Montréal, VLB, 1990, 149 p.

CIORAN, De l'inconvénient d'être né, Gallimard, Folio, Paris, 1973, 244 p.

COMPAGNON, Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979, 415 p.

CUISENIER, André, Jules Romains et l'unanimisme, Paris, Flammarion, 1935, 329 p.

DAVID, Gilbert, «La mise en scène actuelle : mise en perspective» dans Études littéraires, vol. 18, no 3 (Hiver 1985), pp. 53-71.

_____, LAVOIE, Pierre (sous la direction de), Le Monde de Michel Tremblay, Montréal, Cahiers de Théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993, 473 p.

DEFORD, Miriam Allen, Murderers Sane & Mad ; Case Histories in the Motivation and Rationale of Murder, New York, Abelard-Schuman, 1965, 239 p.

DUCASSE, Isidore, comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Lettres, poésies I et II, préface de J.M.G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 1973, 502 p.

ECO, Umberto, Les limites de l'interprétation, Paris, Bernard Grasset, 1992, 406 p.

_____, L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965, 313 p.

FIGUERAS, André, Jules Romains, Paris, Pierre Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1952, 221 p.

GENETTE, Gérard, Palimpsestes ; la littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, 467 p.

HIGDON, Hal, The Crime of the Century ; The Leopold and Loeb case, New York, G.P. Putnam's Sons, 1975, 380 p.

- HYDE, Montgomery H., Crime has its heroes, London, Constable and Company Ltd., 1976, 244 p.
- IMBERT, Patrick, Roman québécois contemporain et clichés, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, 186 p.
- ISSACHAROFF, Michael, Le Spectacle du discours, Paris, Librairie José Corti, 1985, 175 p.
- KELLETT, E.E., Literary quotation and allusion, Port Washington., Kennikat Press, 1969, 93 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, Roberto Zucco, suivi de Tabataba, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, 125 p.
- LAPLANTE, Laurent, Le suicide, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, 126 p.
- LARTHOMAS, Pierre H, Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés, Paris, Arman Colin, 1972, 478 p.
- LYOTARD, Jean-François, Le Postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Éditions Galilée, 1988, 157 p.
- «Murder as a diversion ; Europe philosophizes on Chicago criminals» dans Living Age, vol. 323, (1924), pp. 277-283.
- PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Messinor/Éditions sociales, 1987, 482 p.
- _____, Le théâtre au croisement des cultures, Paris, José Corti, 1990, 229 p.
- _____, Voix et images de la scène : essais de sémiologie théâtrale, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, 228 p.

ROMAINS, Jules, La vie unanime, préface de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. «poésie», 1983, 257 p.

ROUBINE, Jean-Jacques, Introduction aux grandes théories du théâtre, Paris, Bordas, 1990, 205 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, Introduction à l'analyse du théâtre, Paris, Bordas, 1991, 168 p.

_____, Lire le théâtre contemporain, Paris, DUNOD, 1993, 202 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, L'Avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines, Lausanne, L'Aire Théâtrale, 1981, 198 p.

SMITH, André (directeur de publicité), Marie Laberge, dramaturge ; Actes du Colloque international, Montréal, VLB, 1988, 145 p.

SZONDI, Peter, Théorie du drame moderne, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, 144 p.

Théâtralité, écriture et mise en scène, sous la direction de Josette FÉRAL, Jeannette Laillou SAVONA et Edward A. WALKER, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1985, 271 p.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Éditions sociales, coll. «Essentiel», 1982, 309 p.

_____, L'École du spectateur, Lire le théâtre 2, Paris, Les Éditions Sociales, 1981, 352 p.

VIGEANT, Louise, «Du réalisme à l'expressionnisme : la dramaturgie récente à grands traits» dans Cahiers de théâtre Jeu, no 58, (1991/1), pp. 7-16.

_____, La lecture du spectacle théâtral, Laval, Mondia, 1989, 226 p.